LA COLLEZIONE LUIGI PILONI

dell'Università degli Studi di Cagliari

ILISSO

LA COLLEZIONE LUIGI PILONI

dell'Università degli Studi di Cagliari

a cura di *Rita Ladogana*

ILISSO

INDICE

Presentazione

Maria Del Zompo
Magnifico Rettore dell'Università di Cagliari

Ho sempre amato la Collezione Piloni, quel profumo di Sardegna che si respira ammirando le opere donate all'Ateneo cagliaritano ed esposte nelle sale al pianterreno dell'edificio che ospita il Rettorato: dalle mappe ai costumi, alle opere pittoriche e alle incisioni, ai gioielli e ai tappeti, insomma un luogo e un tempo dove si può approfondire la conoscenza del territorio e del popolo sardo. Ecco perché ho chiesto a Rita Ladogana, ricercatrice del nostro Ateneo, di coordinare i lavori per un volume che rendesse ancora più visibile e apprezzabile il valore dei diversi materiali raccolti da Luigi Piloni, studioso e appassionato di arte e di storia della Sardegna.

L'opera editoriale si propone di implementare gli studi, tra i quali quelli dello stesso Piloni, confluiti in pubblicazioni degli anni Settanta e Ottanta, con un catalogo generale dell'esposizione, finora mai realizzato, che possa rendere conto della Collezione nella sua interezza.

Questo volume è frutto di un'approfondita ricerca scientifica che si è avvalsa della collaborazione di geografi, storici dell'architettura, antropologi, museologi e storici dell'arte dell'Università cagliaritana o afferenti a importanti istituti di ricerca del territorio. I contributi rispondono all'esigenza di presentare ogni singolo nucleo della Collezione offrendo agli specialisti e agli appassionati un'esaustiva lettura dei manufatti più rilevanti. Gli studi condotti rappresentano un supporto indispensabile per l'avvio di un necessario riordino della raccolta finalizzato alla sua valorizzazione e fruizione pubblica. La Collezione Piloni è un caso eminente nella storia del collezionismo isolano: si distingue in particolare la serie di carte geografiche della Sardegna, attraverso le quali è possibile tracciare il racconto della lunga storia della cartografia dell'Isola dal XVI al XIX secolo.

A fare da corredo al volume è un ricco apparato iconografico, frutto di una recente campagna fotografica condotta dall'editore contestualmente alle ricerche, che presenta un'accurata selezione di immagini dei più importanti manufatti. Nelle pagine del libro, le illustrazioni tracciano un percorso ideale attraverso le opere, restituendo la ricchezza e la peculiare identità della raccolta.

Vorrei concludere questa introduzione coinvolgendo i lettori in una visione molto personale della Collezione Piloni, fruita come una realtà che guida all'apprezzamento dell'essenza dell'identità di un territorio e della sua gente grazie all'opera dei suoi artisti e dei suoi artigiani, alla storia del suo esistere come terra.

Luigi Piloni e la sua Collezione

Simona Campus

Per il collezionista, in ciascuno dei suoi oggetti è presente il mondo stesso.
(Walter Benjamin)

Risale al 1980 l'atto di donazione in virtù del quale la raccolta privata appartenuta a Luigi Piloni diventava patrimonio a servizio della crescita della collettività. Poco tempo dopo, nel 1984, si celebrava l'apertura al pubblico della Collezione, accolta, nel capoluogo sardo, al piano terra del palazzo settecentesco, ex seminario tridentino, costruito da Saverio Belgrano:[1] il progetto di allestimento, curato da Giancarlo Deplano secondo criteri conformi alle tendenze museografiche di quegli anni, impiega differenti supporti e prevede che anche i materiali non esposti lungo il percorso e nelle vetrine, ma conservati in apposite cassettiere, possano essere consultati, secondo un principio teso a sottolineare la pubblica utilità dei beni culturali, la necessità della loro totale disponibiltà e fruizione. Lo spazio espositivo, in base a quel progetto, si articola in sette ambienti, atti a ospitare le diverse tipologie di oggetti, afferenti agli ambiti della cartografia innanzitutto, dell'arte e delle arti applicate. Appartiene, infatti, al lascito un ingente corpus di carte geografiche e piante di città, frutto di ricerche durate oltre cinquant'anni, che costituisce il nucleo più rilevante della raccolta, insieme a numerose vedute della Sardegna: un affascinante excursus diacronico nell'iconografia dell'Isola, che dall'antichità giunge ai primi decenni del Novecento. Per quanto concerne l'ambito artistico, si annoverano pregevoli dipinti, soprattutto a soggetto religioso, di Età moderna; trentadue raffigurazioni a tempera, ingenue dal punto di vista pittorico e compositivo ma significative sul versante della documentazione, realizzate da Philippine - nipote del generale Alberto Della Marmora, autore dei celebri *Voyage en Sardaigne* (1826, 1840), *Itinéraire de l'île de Sardaigne* (1860) e di alcune pregevolissime carte della Sardegna, tra gli oggetti più preziosi in Collezione –; ancora, una selezione di opere dei maestri sardi del XX secolo, da Giuseppe Biasi a Carmelo Floris, fino ai protagonisti del secondo dopoguerra, tra i quali Foiso Fois e Mauro Manca. In merito alle arti applicate, tessuti e gioielli tradizionali fanno riscontro a un'ampia e variegata rassegna di stampe, tempere e acquerelli di costumi sardi del XIX secolo - si segnalano le tavole a colori di Giuseppe Cominotti per la prima edizione uscita a Parigi del citato *Voyage* del Della Marmora, le cromolitografie di Enrico Costa pubblicate a Sassari nel 1898,[2] gli acquerelli del viaggiatore e artista piemontese Nicola Tiole, che soggiornò in Sardegna dal 1819 al 1826[3] –, a completare un affresco cromaticamente rutilante di forme, luoghi e genti di Sardegna: quasi un *genius loci* romantico, a tratti nostalgico, che ci sembra costituire lo spirito più autentico della raccolta. Si rende evidente come gli oggetti, recanti con sé un valore culturale intrinseco e ampiamente argomentato nei saggi a seguire, siano altresì interessanti in quanto parte di quell'insieme eterogeneo, eppur coerente, costituito dalla Collezione, unica nella sua essenza.
Accanto agli oggetti, e in stretta relazione con essi, si trovano esposti i libri a stampa curati dal Piloni medesimo, che testimoniano un atteggiamento collezionistico nutrito da uno schietto desiderio di conoscenza, rivelando le inclinazioni e le scelte, gli studi durati un'esistenza intera. Un'esistenza dimessa, lontana da ogni sensazionalismo, antitetica al profilo pur frequente di altri collezionisti, tesi ad assicurarsi, con il proprio collezionare, prestigio sociale e fama duratura: nato a Cagliari nel 1907 da nobile famiglia veneta trasferitasi nell'Isola sul principio del secolo, dopo gli studi classici Piloni si laurea in Giurisprudenza e in Filosofia; abbraccia poi la carriera civile, come insegnante presso l'Istituto cittadino "Eleonora d'Arborea" e funzionario statale ai Lavori Pubblici. Celibe, libero da incombenze genitoriali, eredita dalla madre «l'amore per le cose belle»[4] e dal padre la

Sala centrale dello spazio espositivo che ospita la Collezione Piloni al piano terra del palazzo settecentesco dell'ex-seminario tridentino, noto anche come Palazzo Belgrano, oggi sede del Rettorato, della Direzione amministrativa e della Biblioteca dell'Università degli Studi di Cagliari.

Sala centrale dello spazio espositivo che accoglie la Collezione Piloni. La lunga parete ospita le stampe incorniciate dei costumi sardi.

Sala centrale. Alle pareti sono appese le carte geografiche e le stampe dei costumi sardi, nella grande rastrelliera sono collocate le tessiture tradizionali della Sardegna, parte significativa della Collezione.

Spazio d'ingresso che introduce alla visita della Collezioni Piloni, che si articola in sette ambienti, atti a ospitare le diverse tipologie di oggetti, afferenti agli ambiti della cartografia, dell'arte e delle arti applicate.

propensione al collezionare[5] che nella grande casa campidanese a Serdiana, dove vive fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1991, egli nutre di una progettualità precisa, con profusione di risorse ed energie. E con l'obiettivo ultimo – possiamo evincere – di mettere insieme i pezzi di una identità personale, familiare e sociale. La progettualità implica la consapevolezza di un collezionare che non si limiti a soddisfare una curiosità da Wunderkammer, ma fin dal

Spazio dedicato ai dipinti e alle stampe di soggetto religioso.

In questo ambiente si possono ammirare, appese alle lunghe pareti, le opere pittoriche dei massimi artisti del Novecento isolano. All'interno delle vetrine sono esposti alcuni significativi esempi di oreficeria tradizionale sarda.

principio sia guidato da una responsabilità più ampia nei confronti della comunità,[6] prefigurando, almeno per i materiali più significativi, una sistemazione scientifica, secondo criteri di ordinamento e allestimento museali. Una progettualità in base alla quale da ogni oggetto, considerato in sé stesso e in relazione agli altri oggetti della Collezione, diviene possibile astrarre un significato che racchiude il mondo all'interno del quale è stato

generato, rispecchiando contestualmente quel mondo nuovo, inaspettato e imprevedibile che la collezione determina. Nella definizione dell'identità – che poi è la declinazione specifica di quella ricerca del sé, motivazione implicita di ogni collezione – gli oggetti contribuiscono a ricostruire una costellazione di eventi e saperi, dove trovano spazio l'immagine fisica e antropologica della Sardegna immortalata da osservatori interni e soprattutto esterni, i grandi fatti della storia isolana[7] e gli infiniti microcosmi delle piccole storie individuali, del talento artistico e della perizia artigianale.[8]
Non esiste soluzione di continuità tra arti maggiori e minori, nella Collezione Piloni, che in tal senso rappresenta una tipica espressione del piccolo e medio collezionismo come esso si configura e si diffonde tra Ottocento e Novecento: abbandonata l'accezione elitaria, fondata sull'unicità e sulla sublimazione della bellezza, diventa possibile avvalersi delle opportunità offerte dalla replicabilità dell'opera d'arte e di una conseguente democratizzazione della conoscenza, assumendo al contempo interesse per le manifestazioni dell'arte popolare, per l'ambito etnografico. Collezionare stampe, tessuti, gioielli risponde a un'esigenza prima di tutto culturale, che riannodi le fila di un sentimento d'appartenenza.
Nel profilo collezionistico di Piloni, dunque, si combinano felicemente, come ebbe a notare già Giovanni Lilliu, la finezza dell'intenditore e la passione dello studioso,[9] resa rigorosa dalla metodologia e dalla sistematicità della ricerca: le acquisizioni, effettuate attraverso l'assidua frequentazione di gallerie d'arte, mostre e mercati antiquari in Italia e in Europa, frequentazione tipica dell'*amateur* erudito, sono supportate dalle indagini e dagli approfondimenti negli archivi e nelle biblioteche.
Attraversando l'Europa per rintracciare i segni iconografici della sua terra, Piloni dovette sentirsi vicino per predisposizione a quei viaggiatori che, seguendo rotte inverse, erano approdati nell'Isola da molte e differenti nazioni, dalla Germania, dalla Francia, dall'Inghilterra. S'incontrano in tal senso gli indizi da lui disseminati: l'interesse prevalente, in primis, per la cartografia e l'impostazione policentrica della Collezione, a restituire geografie molteplici, ma anche alcuni suoi scritti; basti pensare alle note introduttive del volume *La Sardegna in una serie inedita di fotografie del 1854*,[10] dove Piloni accenna alle peregrinazioni che lo condussero a Roma, in Piemonte, in Francia sulle tracce di Eugène Delessert,[11] la figura del quale rende oggetto di una puntuale riflessione: «Il Nostro, all'amore per le lettere e per i viaggi, univa una particolare e, per quei tempi, rara competenza in materia fotografica ed era lui stesso fotografo abilissimo e provetto. Venne dunque in Sardegna con un duplice scopo, quello di scoprire una terra nuova e di condurvi insieme una vera e propria campagna fotografica. Come sia riuscito nel duplice intento è documentato sia dalla sua opera *Six semaines dans l'île de Sardaigne*, sia dall'eccezionale e splendida raccolta di fotografie che, non senza superare molte difficoltà, riuscì a mettere insieme ed a pubblicare e che ora viene qui per la prima volta riprodotta ed illustrata.
Nel quadro dell'iconografia della Sardegna le quaranta vedute fotografiche del Delessert rappresentano davvero un unicum».[12]
Un secolo dopo Delessert, la vocazione alla "scoperta" che anima Piloni non ci appare in fondo troppo dissimile da quella di un viaggiatore, romantico s'è detto, che fa confluire studio e diletto nella passione per gli oggetti, e per le immagini soprattutto, siano esse dipinti, stampe o fotografie. Ma a differenza dello sguardo che fu di Delessert, e prima di lui di David Herbert Lawrence o di Valery, lo sguardo di Piloni non può e non vuole essere uno sguardo esterno, che cerchi le vestigia di una civiltà esotica e incontaminata, di un primitivismo incastonato nel cuore del Mediterraneo; assume piuttosto la prospettiva di quanti, scrittori e artisti sardi, nel Novecento, ispirati appunto dall'interesse dei forestieri, hanno saputo reinventare l'immagine dell'Isola, a volte idealizzandola, mitizzandola, in ogni caso restituendola in forme inedite e partecipi della modernità. Mosso dall'intenzione di scoprire e riscoprire il proprio passato e le origini della propria cultura, attraverso la pratica del collezionare, Piloni ripercorre per oggetti i lineamenti di una storia complessa, nella quale convergono sedimentazioni e interazioni di popoli, molte dominazioni e

altrettante civiltà. Attraverso la pratica del collezionare, gli oggetti, sottraendosi allo status di merce, uscendo dai circuiti del mercato, cessano di essere oggetti per diventare, secondo la suggestione offerta da Remo Bodei, "cose": «Le cose rappresentano nodi di relazioni con la vita degli altri, anelli di continuità tra le generazioni, ponti che collegano storie individuali e collettive, raccordi tra civiltà umane e natura. Ci spingono a dare ascolto alla realtà, a farla "entrare" in noi, così da ossigenare un'interiorità altrimenti asfittica. Mostrano inoltre il soggetto nel suo rovescio, nel suo lato più nascosto e meno esplorato, quello del mondo che affluisce a lui».[13]
Nodi di relazioni, dunque, le "cose" collezionate dal Piloni. Depositarie di pensieri, affetti e simboli, si fanno specchio che riverbera la personalità del collezionista, intrecciando legami identitari.

Note

1. Anche l'allora Magnifico Rettore, Duilio Casula, presentando la Collezione nella breve guida pubblicata al tempo dell'inaugurazione e citando un passo dal celebre *Musée Imaginaire* di André Malraux, sottolineava l'importanza dell'istituzione museale quale «uno dei luoghi che danno più alta l'idea dell'uomo, un sacrario della memoria» e al contempo notava la necessità non solo del recupero e della conservazione ma anche della «produzione e promozione della cultura per diffonderla ad un numero sempre più ampio di persone». Cfr. *Collezione Sarda Luigi Piloni*, Università degli Studi di Cagliari, 1984, s.n.p.

2. E. Costa, *Album di costumi sardi*, Sassari, Giuseppe Dessì Editore, 1898.

3. *Nicola Tiole. Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826)*, testi di S. Naitza, E. Delitala, L. Piloni, Nuoro, ISRE, 1990.

4. Così si legge nella dedica del volume *La Sardegna in una serie inedita di fotografie del 1854*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, coll. Fonti per l'iconografia della Sardegna, 1963: «Alla cara e dolce memoria della // mamma // da cui attinsi il gusto // per le cose // belle».

5. La dimensione degli affetti familiari ricorre costante, come un *fil rouge*, e si salda, senza soluzione di continuità, al dipanarsi dell'attività culturale; si veda, dopo quella alla madre già citata alla nota precedente, la dedica al fratello del volume *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1977, pubblicato in mille esemplari numerati sotto gli auspici della Regione Autonoma della Sardegna: «A mio fratello Marco // che mi è stato sempre vicino // e di validissimo aiuto nelle // mie ricerche». L'impegnativo volume *Carte geografiche della Sardegna*, edito sempre da Fossataro, nel 1974, è invece dedicato «A Tullio // mio carissimo figlioccio».

6. Ci sembra di poterne trovare conferma nel fatto che Piloni decidesse di non comprendere nella donazione all'Università di Cagliari la sua collezione filatelica e quella numismatica, maggiormente riconducibili a un ambito amatoriale e a un gusto squisitamente privato.

7. Si pensi alle immagini del fallito assalto alla città di Cagliari da parte delle truppe francesi nel 1793, raccolte in Collezione e pubblicate nel volume *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*: «È un materiale», afferma lo stesso Piloni nel testo introduttivo alle immagini, «che presenta uno straordinario interesse sotto il duplice profilo storico-documentario e iconografico. Questo ulteriore contributo delle nostre ventennali, pazienti e talvolta faticose sull'iconografia della Sardegna, pur modesto per il numero dei *pezzi*, ma significativo per il contenuto figurativo e storico, mentre getta nuova luce sulla spedizione francese e sulle azioni belliche che nel 1793 investirono in più parti la nostra Isola e segnatamente la sua Capitale, reca insieme un valido apporto anche sotto un altro aspetto veramente singolare quale quello della visione completa, perché colta da diversi punti di vista, delle fortificazioni di Cagliari alla fine del secolo XVIII e della completa toponomastica di esse» (p. IX).

8. Senza pretendere di avere, soprattutto per la parte relativa alle arti applicate, prerogative di esaustività. Come del resto avviene per tutte le collezioni private: «La collezione va prima di tutto letta come un testo che può avere rotture e frantumazioni sintattiche. È una scrittura fatta di oggetti e perciò una scrittura geroglifica»: A. Lugli, *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*, Modena, Galleria civica, 1996, p. 29.

9. G. Lilliu, prefazione a *Nicola Tiole. Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826)*, cit., p. 5.

10. Cfr. nota 4.

11. L. Piloni, *La Sardegna in una serie inedita di fotografie del 1854* cit., p. 13.

12. Ivi, p. 12.

13. R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

SARDINIA
Sep 32 tentrio
Meri 32 dies
Corsicæ pars
Mare
Tyrrhe:
num
Mare
Africum
Zauara alias Asinara insula
Lu:
gudori
Capo
Ca:
po
Cagli:
Per Gerardum Mercatorem
Cum priuilegio
Miliaria Italica Co:

Le carte geografiche della Sardegna

Sebastiana Nocco

«Spesso tendiamo a dimenticare che le grandi biblioteche e i grandi lasciti del passato altro non sono che quello che infaticabili e maniaci collezionisti hanno raccolto nel corso della loro vita, successivamente confluito nelle raccolte reali o pubbliche e, quindi, messe a disposizione di tutti. Il ruolo del collezionista nel mantenere viva la memoria del passato è tremendamente importante ... Non solo nel più lontano passato le grandi collezioni private hanno contribuito alla fondazione di biblioteche o arricchito le raccolte pubbliche, ma ciò è avvenuto anche in anni a noi più vicini».[1]

Questa frase di Vladimiro Valerio può essere applicata, almeno in parte, anche alla figura e alla sensibilità di Luigi Piloni, del quale in questa sede presentiamo la raccolta di carte geografiche antiche, donata all'Università degli Studi di Cagliari nel 1984 insieme ad altri oggetti di notevole pregio artistico e culturale, affinché fossero esposti al pubblico. Non siamo di fronte, dunque, a un collezionista del passato ma piuttosto a un moderno "raccoglitore", costretto ad accontentarsi (salvo rare eccezioni) di ciò che ancora era reperibile nel mercato antiquario.[2] Tuttavia, all'interno della raccolta il corpus delle carte geografiche è quanto più si avvicina ai caratteri di una vera e propria "collezione" (rispetto agli altri oggetti esposti), sia perché cronologicamente ricca anche se non esaustiva, sia perché largamente dominata dalla presenza, appunto, di carte geografiche aventi la Sardegna come oggetto principale della rappresentazione.

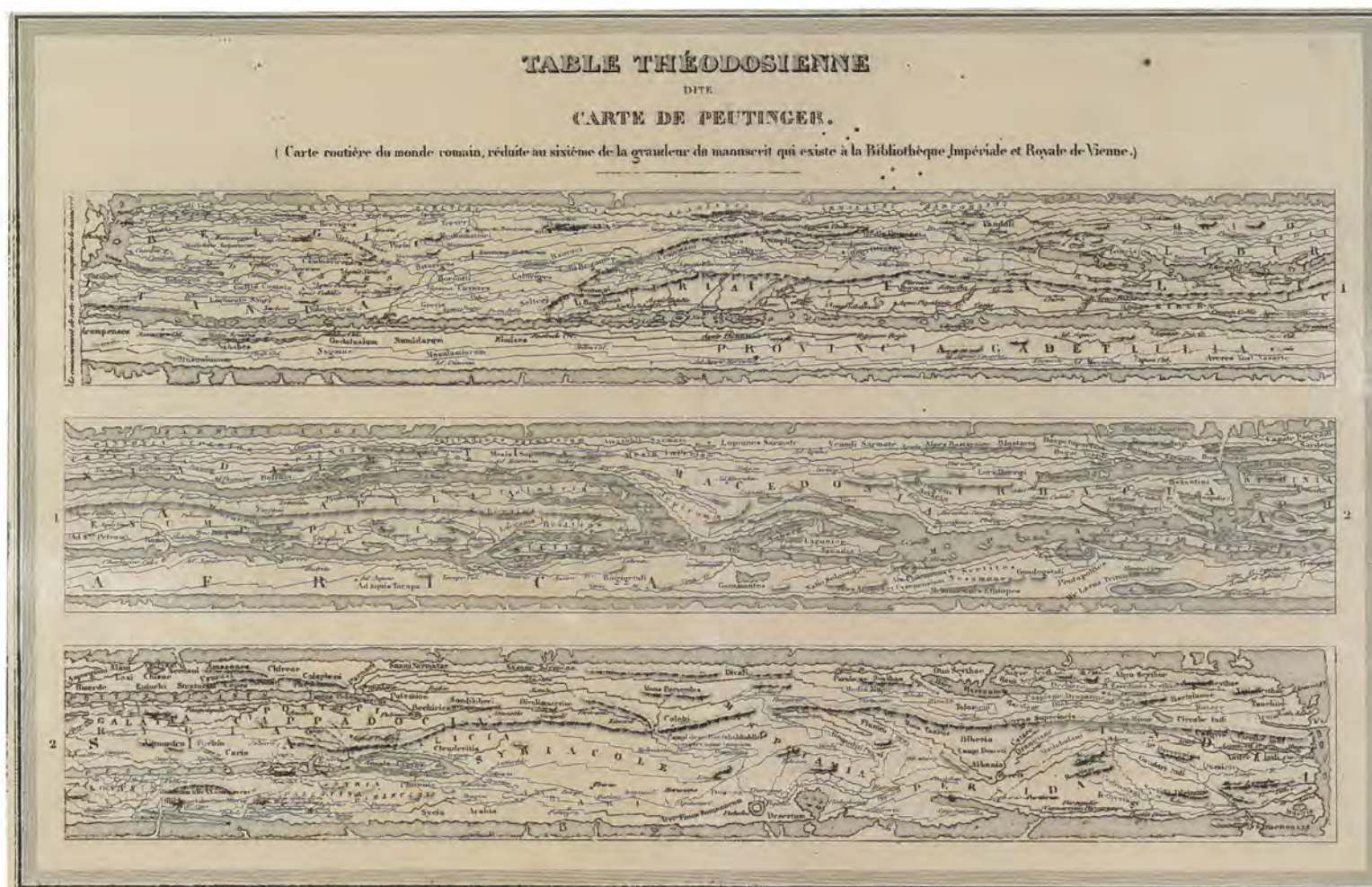
Al Piloni si deve anche la pubblicazione di un volume sulla cartografia della Sardegna con un ricco apparato fotografico, frutto di lunghe e pazienti ricerche di materiali manoscritti e a stampa conservati in archivi e biblioteche nazionali ed europei, oltre che in alcune collezioni private.[3] Da allora le ricerche sulla cartografia storica della Sardegna, già avviate dai geografi delle Università di Cagliari e Sassari, si sono progressivamente arricchite, offrendo un importante numero di pubblicazioni nelle quali l'interesse è lentamente passato dallo studio di singoli "cimeli" alle più recenti riflessioni sul senso delle rappresentazioni cartografiche.[4]

Le grandi collezioni private hanno svolto un ruolo importantissimo anche nell'arricchire i fondi antichi delle più importanti raccolte pubbliche isolane soprattutto in relazione ai documenti di interesse geografico e in parte cartografico. La ricca biblioteca di Monserrat Rossellò, ad esempio, attraverso vari passaggi è parzialmente confluita nella Biblioteca Universitaria di Cagliari in cui si possono ammirare pregiati testi geografici, tra i quali l'incunabolo della *Geografia* in terza rima di Francesco Berlinghieri (appartenuto prima a Niccolò Canyelles), l'edizione tolemaica di Ulm o quella curata da Gerardo Mercatore.[5]

La Collezione Piloni è comunque al momento l'unica esposizione permanente di carte geografiche antiche aperta al pubblico in Sardegna, un'occasione per compiere «una gradevole incursione nella galleria dei ritratti di famiglia» e, allo stesso tempo, «una originale finestra aperta sulla memoria storica dei Sardi».[6]

La cartografia antica – troppo spesso considerata un genere iconografico "che fa spettacolo" in virtù della sua capacità di attirare un grande pubblico, incuriosito dai contenuti geografici ma soprattutto affascinato dall'eleganza dei disegni e dei motivi ornamentali – non ripropone semplici immagini del passato, ma veri e propri documenti che testimoniano epoche, tecniche, culture, uomini. Ogni documento cartografico, in quanto "rappresentazione" e quindi immagine non neutra della Terra o delle sue parti, riveste valenze e significati diversi, condizionati dal contesto culturale e sociale, dalla committenza, dalle tipologie d'uso cui è destinata. In ogni tempo, infatti, le carte sono state utilizzate dagli uomini per governare e viaggiare, per far la guerra e i commerci, ma anche per puro godimento estetico.[7]

Gerardo Mercatore, *Sardinia*, da *Italiae, Sclavoniae et Greciae Tabule Geographice per Gerardum Mercatorem illustrissimi Ducis Julie Clivie et Cosmographum Duysburgi edita cum gratia et privilegio*, Duisburg, 1589, incisione a bulino, 34 x 23 cm (carta), 56 x 44 cm (foglio).

Un rapido sguardo al corpus delle carte geografiche di Luigi Piloni – circa duecento pezzi relativi a un arco cronologico che va dal XVI secolo fino alla prima metà del Novecento e aventi per oggetto la Sardegna – mette subito in evidenza il suo interesse intrinseco per la ricostruzione del percorso storico della cartografia dell'Isola, pur con alcune lacune solo in parte colmabili, come vedremo.
Nonostante la ricchezza dei materiali presenti, in gran parte provenienti dallo smembramento degli atlanti rinascimentali, restano infatti dei vuoti importanti nella Collezione, del resto inevitabili nelle raccolte cartografiche recenti che hanno attinto a un settore già ampliamente inflazionato, in cui enti pubblici e privati, ma anche facoltosi collezionisti avevano già acquisito gran parte dei materiali più preziosi e significativi disponibili nel mercato. Oltre all'assenza dei "cimeli" più antichi, anche per l'epoca moderna si registra la totale mancanza di carte manoscritte e in particolare di alcuni pezzi che segnano passaggi fondamentali per comprendere l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche della Sardegna. Pensiamo ai numerosi codici tolemaici, oppure ai disegni manoscritti di Rocco Capellino, che tanta importanza hanno avuto nella diffusione di una immagine dell'Isola tanto errata quanto fortunata per oltre un secolo. Un vuoto, quest'ultimo che può essere tuttavia colmato proprio grazie alle numerose carte a stampa presenti nella Collezione e derivate da questi disegni, da quella del Magini ai suoi numerosi epigoni.
Non sono invece documentate le rappresentazioni cartografiche legate all'ubicazione e al miglioramento dei sistemi difensivi isolani e in particolare delle torri costiere, dalla carta della Sardegna conservata a Simancas e attribuita all'attività del Camos (la cui individuazione è peraltro piuttosto recente, proprio a conferma della segretezza che caratterizzava questo tipo di documenti), a quella conservata nella Biblioteca Universitaria di Cagliari relativa ai primi anni della dominazione sabauda.[8] Mancano inoltre le carte a grande scala finalizzate all'organizzazione del territorio, anch'esse, come le precedenti, in quanto strumento operativo di governo sono da sempre custodite gelosamente negli archivi segreti di sovrani e ministri, manoscritte e non destinate alla stampa, conservate oggi come allora negli archivi di Stato. Si tratta, tuttavia, come già sottolineato, di carenze fisiologiche nelle collezioni cartografiche recenti, che abbondano di carte a stampa più facilmente reperibili nei mercati antiquari, ma che non ne sminuiscono il loro valore culturale.
La tipologia e la varietà delle carte presenti nella Collezione Piloni consente vari percorsi di lettura: a quello di tipo cronologico, suggerito anche dall'attuale esposizione – che permette in primo luogo di toccare le tappe più importanti del lungo processo di costruzione dell'immagine cartografica dell'Isola a partire dall'elaborazione della sua forma cartografica – si possono affiancare e sovrapporre ulteriori spunti di riflessione sugli autori e sulla loro formazione professionale, sull'ambiente culturale, politico e sociale nel quale essi hanno operato, sui committenti e le destinazioni d'uso delle carte. Altro discorso assai interessante è quello sui meccanismi di circolazione e diffusione delle carte anche in relazione al mercato editoriale e librario.
Scorrendo i nomi degli autori e delle figure professionali a vario titolo impegnate nella produzione dei materiali cartografici e i luoghi nei quali operarono notiamo subito la loro pressoché totale estraneità al panorama isolano. Solo raramente la Sardegna è disegnata dai Sardi; molto spesso, invece, come testimonia anche la Collezione Piloni, ci troviamo di fronte a una serie di immagini disegnate da lontano, inserite per completare i più prestigiosi atlanti e non per effettivo interesse. Eppure, proprio a un'iniziativa editoriale extraisolana è legata, eccezionalmente, l'elaborazione della carta del cagliaritano Sigismondo Arquer. Un'Isola, dunque, da sempre «incapace di autorappresentarsi, di definirsi in una propria immagine» anche in forme cartografiche.[9]
La Collezione Piloni si caratterizza per la massiccia presenza di carte a piccola e piccolissima scala prodotte a tavolino da geografi stranieri lontani dall'Isola e privi di una conoscenza diretta dei luoghi che riproponevano modelli più o meno fortunati e corretti (come quello "maginiano") e da poche e più precise carte ricavate da quelle a grande scala a loro volta rilevate sul terreno e disegnate

dai topografi militari. Carte-immagine – le prime – nelle quali linguaggio pittorico e cartografico abilmente si fondono, unendo all'indubbio valore documentario il fascino e la gradevolezza dei raffinati cartigli dai suggestivi richiami mitologici e iconografici impreziositi dall'uso del colore, fino al progressivo passaggio alla carta-strumento dei militari, nelle quali un disegno tecnico che si esprime attraverso segni convenzionali astratti e codificati garantisce l'esattezza geometrica della carta a scapito però della ricchezza semantica e della immediata leggibilità, come possiamo constatare osservando ad esempio la carta del Della Marmora presente nella Collezione.[10]
L'isola, luogo particolare circondato dal mare che ne delinea esattamente il perimetro, ha sempre esercitato un fascino speciale di mondo a sé che si presta ad assumere ruoli simbolici in cui riversare tensioni ed emozioni, ma anche a essere disegnata ricorrendo a forme in qualche modo familiari.
Così la forma della Sardegna, identificata fin dal V secolo a.C. con l'impronta di un piede umano o di un sandalo, da cui il nome di Icnussa (dal greco *ichnos* che significa appunto orma, traccia) o Sandálion, dovette godere di notevole fortuna sia nel mondo antico, sia in quello medioevale, passando anche nella cartografia.[11]
Nell'esiguità di notizie disponibili sulla Sardegna, l'anonimo autore della *Tabula Peutingeriana* – copia medioevale del XII-XIII secolo di una carta itineraria romana redatta nel III-IV secolo d.C. – non esita ad assegnarle la rassicurante forma del piede umano (come del resto avverrà anche nel codice tolemaico più antico, l'*Urbinate greco 82*, dell'ultimo quarto del XIII secolo) con una digitazione lungo la costa meridionale, come possiamo osservare nella copia ottocentesca della *Tabula Peutingeriana* posseduta da Piloni.[12]
Questa immagine, con le sue scarne informazioni, si ritrova anche in alcuni mappamondi medioevali, come quello di Ebstorf, pala d'altare del 1284, che colloca al centro del Mediterraneo un grosso piede umano.[13] Una rappresentazione in netto contrasto con quella derivata dall'esperienza

Copia della Tabula Peutingeriana, XIX secolo, incisione a bulino, 25 x 40 cm, editore Österreichische National Bibliothek, Vienna.

Sebastian Münster, *Tabula Europae VII*, da *Geographia Universalis vetus et nova, complectens Claudii Ptolemaei Alexandrini enarrationis libros VIII*, Basilea, Henricus Petrus, 1545, xilografia, 29 x 35,6 cm (carta), 51,5 x 60 cm (foglio).

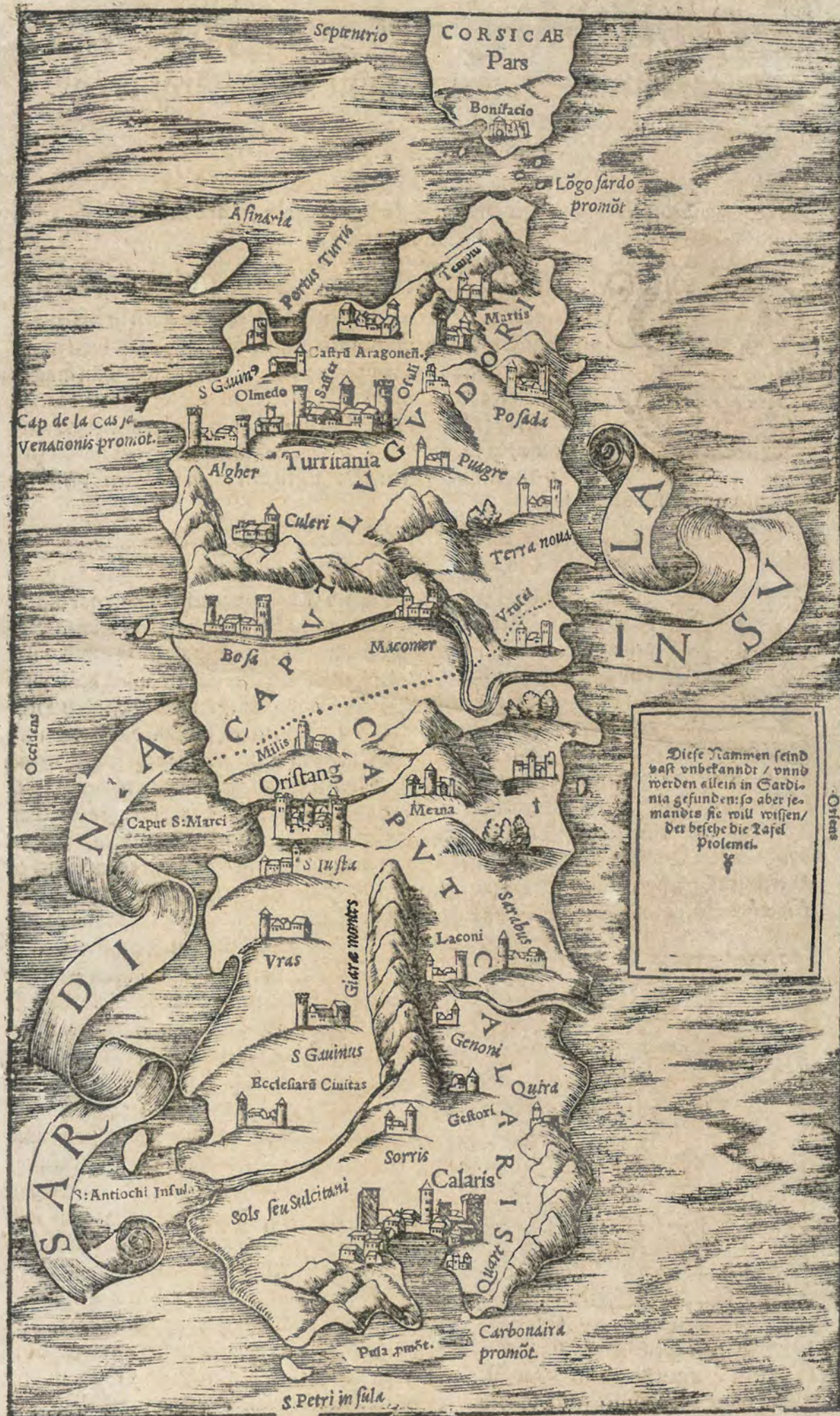
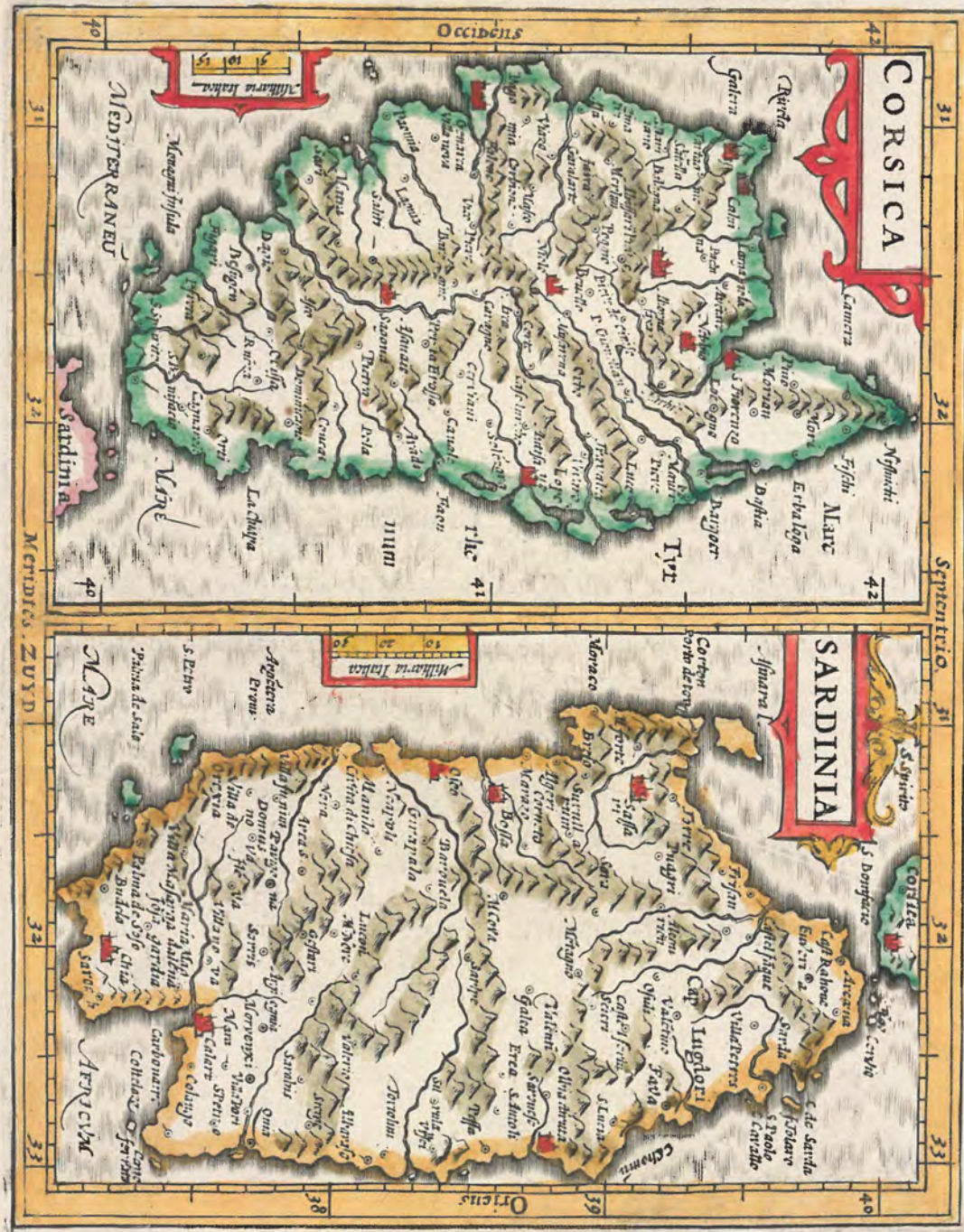
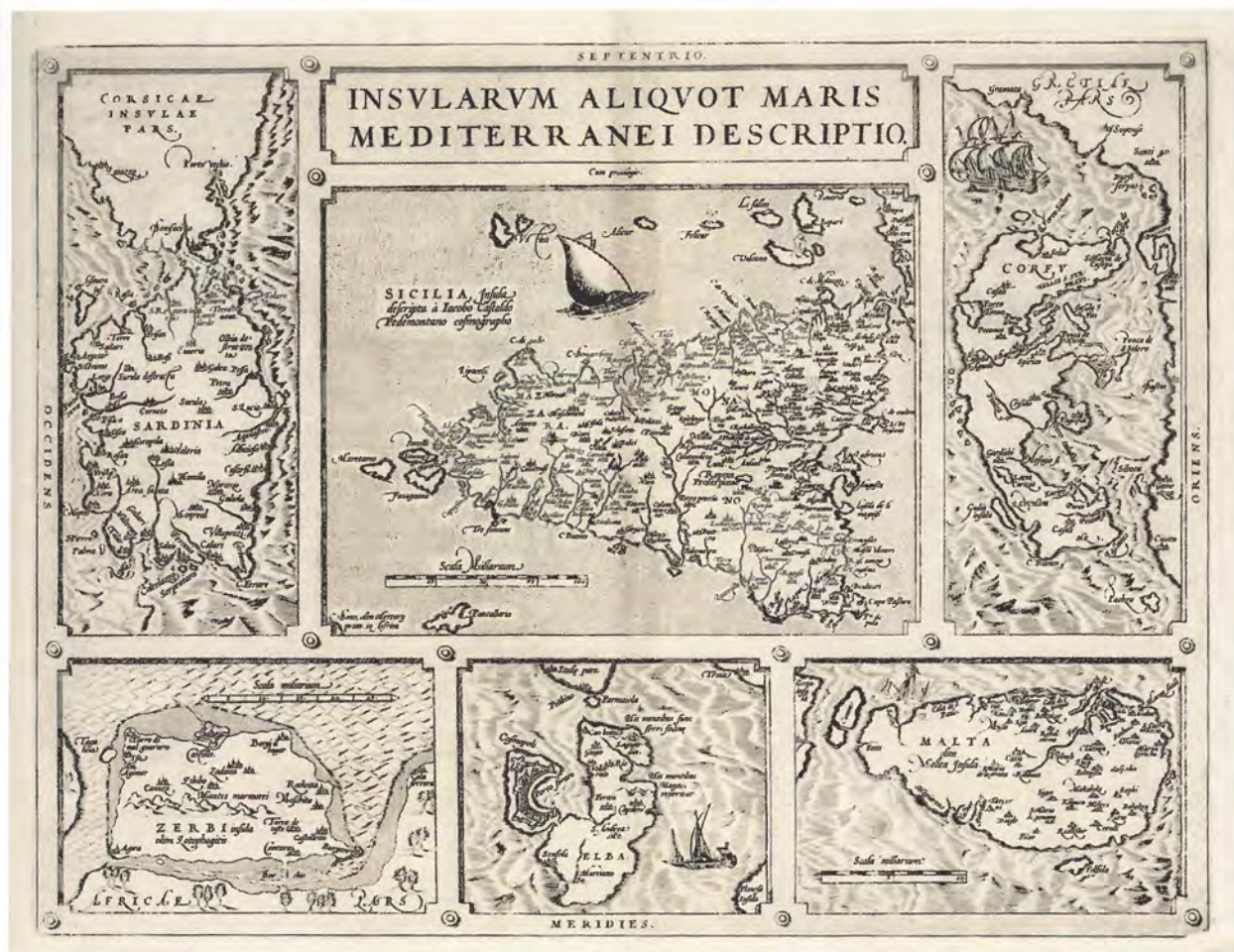
Laurent Fries, *Tabula VII Euro.*, da *Claudii Ptolemaei Geographicae enarrationis libri octo*, Strasburgo, Johannes Grieninger, 1525, xilografia, 33 x 48 cm (carta), 54 x 57 cm (foglio).

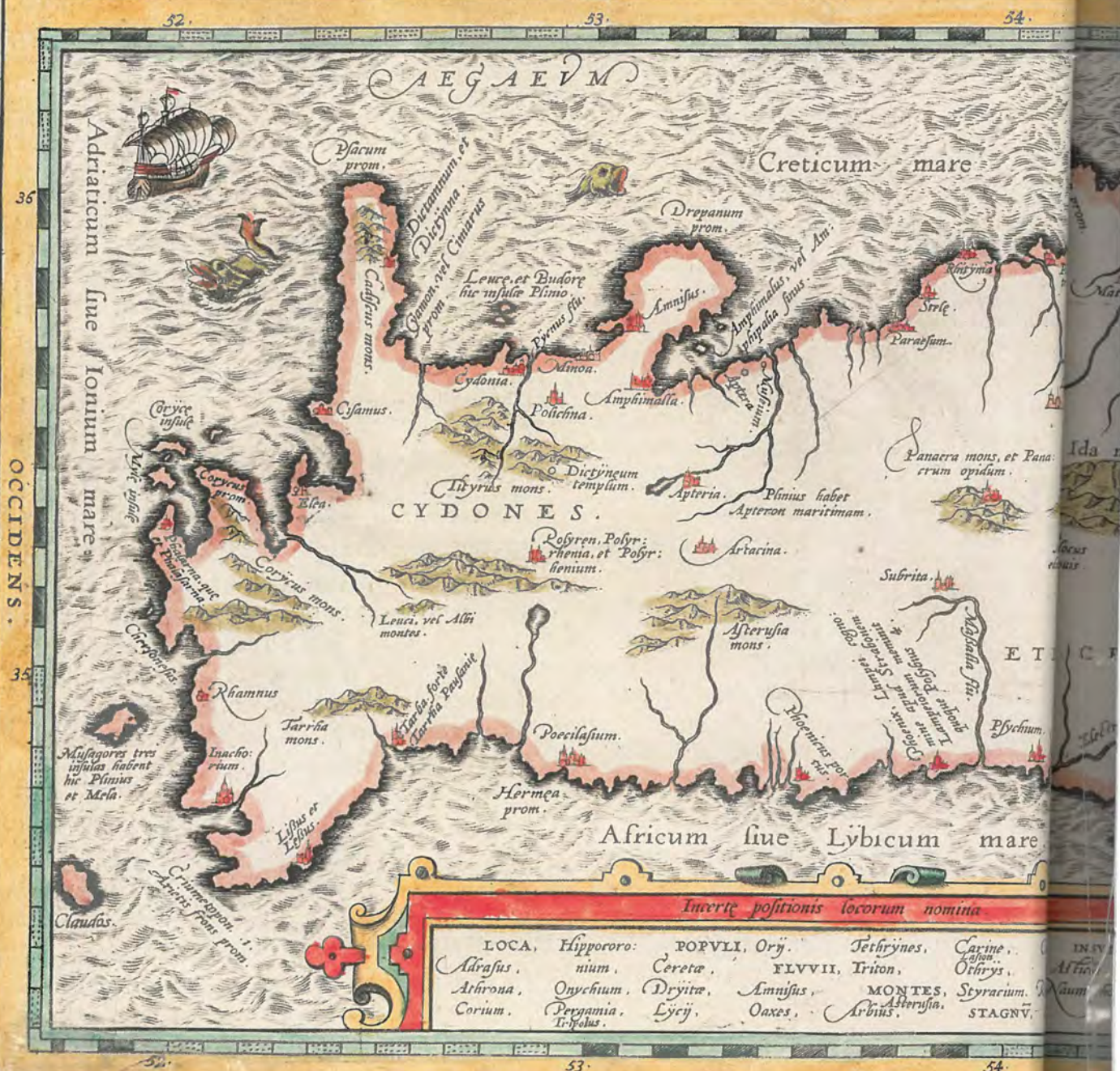
Giacomo Gastaldi, *Tavola nuova di Sardigna et di Sicilia*, da *Geographia Cl. Ptolemaei Alexandrini*, Vincenzo Valgrisi, Venezia, 1562, incisione a bulino, 18,2 x 25 cm (carta).

Gerardo Mercatore, *Tab. VII Europae complectens Sardiniam, Siciliam, ac Corsicae partem*, da *Cl. Ptolemaei Alexandrini. Geographiae libri octo*, Colonia, Gottfried von Kempen, 1578, riedita a Utrecht, François Alma, 1695 e 1704; Amsterdam, 1704, incisione a bulino, 31,8 x 46,2 cm (carta), 55 x 70 cm (foglio).

diretta della gente di mare che caratterizza le coeve carte nautiche pergamenacee a rombi di vento (anche questi materiali grandi assenti, come i mappamondi, nella nostra Collezione), nelle quali la Sardegna – punto strategico di notevole importanza nella *ruta de las islas* che dalle Baleari conduceva verso gli scali commerciali dell'Oriente – mostra un profilo costiero delineato con grande attenzione e costellato da una fitta toponomastica relativa a porti e approdi.[14]
I pezzi più antichi della Collezione documentano quel rinnovato clima della cultura rinascimentale caratterizzato dalla rilettura della *Geographia* di Claudio Tolomeo.[15] L'opera fu stampata in varie edizioni e formati nel corso del XVI secolo, spesso con apparato cartografico di ventisei tavole regionali e un mappamondo al quale si aggiunse un numero sempre crescente di "tavole moderne", fino a rimpiazzare completamente quelle tolemaiche. Tra le numerose riedizioni della *Geographia* di Tolomeo (stampata fino al 1730) Piloni possiede le tavole disegnate dai più importanti cartografi del Cinquecento, da Münster a Gastaldi, da Mercatore a Magini, a vario titolo artefici della "sostituzione" di Tolomeo.[16]
Come possiamo osservare nelle *tabulae antiquae* dei vari autori, il modello tolemaico si caratterizza per un'immagine della Sardegna – che insieme alla Sicilia occupa la settima tavola d'Europa – dalla forma tozza, stretta e allungata, deformata in latitudine, con un profilo costiero caratterizzato da ampi golfi a cipolla, mentre l'interno presenta un'unica catena montuosa, i *Menomeni Montes* o *Montes Insani* (resa con una lunga fila di coni prospettici), cinque fiumi, alcuni toponimi e i nomi degli antichi abitanti.[17]
La rappresentazione moderna, invece, mostra maggiore precisione nel profilo costiero, talvolta corretto sulla base delle carte nautiche (come nel caso della tavola disegnata da Gastaldi nel 1548), lungo il quale sono segnalati alcuni toponimi, mentre l'orografia e l'idrografia restano ancora incerti. Le carte gastaldine furono riprese, con lievi modifiche, nelle edizioni curate da Valgrisi nel 1561 e 1562, come si può vedere nelle due tavole (*antiqua* e moderna) della Collezione Piloni, grazie al cui confronto si possono osservare anche i tentativi di miglioramento apportati all'immagine dell'Isola. Tra questi, il maestoso muflone che campeggia sulle montagne sarde e che, insieme ai *Monti di Giara*, aggiorna ulteriormente la *tabula nova* di Sardegna e Sicilia del Gastaldi.[18] Mostri marini, imbarcazioni e allegorie mitologiche figurano talvolta inseriti nel tratto di mare tra Sardegna e Sicilia, con finissime incisioni che conferivano ulteriore pregio alle tavole, come mostrano le due splendide copie della VII tavola d'Europa, tratte rispettivamente dall'edizione tolemaica curata dal Münster nel 1545 e dal Mercatore nel 1578, entrambe presenti nella Collezione.
Le carte tolemaiche possedute dal Piloni, così come quelle provenienti da alcuni isolari (Bordone e Porcacchi), ci riconducono dunque, ai nomi dei più prestigiosi cartografi dell'epoca e ai principali centri di editoria italiani ed europei (Venezia, Strasburgo, Basilea, Amsterdam), ma sempre estranei all'Isola.
Tuttavia, il contributo dell'insider è ben riconoscibile nella carta corografica che, insieme a una veduta di Cagliari, corredava il breve testo realizzato dal cagliaritano Sigismondo Arquer per l'edizione latina della *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster, edita nel 1550 a Basilea. Nonostante il profilo ricordi le *tabulae antiquae* tolemaiche, esso presenta importanti correzioni nella posizione dei golfi di Alghero e Oristano e nell'orientamento di quello di Cagliari, oltre all'inserimento di elementi nuovi, quali i *Giarae Montes* (sebbene con un andamento improbabile), la suddivisione amministrativa tra il *Caput Lugudori* e il *Caput Caliaris*, la segnalazione di numerosi centri rurali e della piccola veduta di Cagliari con le torri di San Pancrazio e dell'Elefante. Tuttavia, la condanna a morte per eresia inflitta all'Arquer nel 1571 determinò anche la *damnatio memoriae* della sua opera.[19]
La *Cosmographia Universalis*, invece, sebbene inserita dal 1559 nell'*Indice* dell'Inquisizione, ebbe una diffusione enorme, conoscendo ben quarantasei riedizioni in diverse lingue, come testimoniano i vari esemplari della carta della Sardegna posseduti dal Piloni con scritte in latino, tedesco e francese.
Il testo della *Sardiniae brevis historia et descriptio*, emendato e privo di qualsiasi riferimento al suo autore, fu comunque utilizzato in alcuni scritti successivi, tra cui

Sigismondo Arquer, *Sardinia insula*, da Sebastian Münster, *Cosmographia Universalis oder Beschreibung aller Länder*, Basilea, Henricus Petrus, edizione in lingua tedesca 1550?, xilografia, 28,5 x 16 cm (immagine), 33 x 20 cm (foglio).

Beschreibung

Gerardo Mercatore, *The ilands Corsica and Sardinia*, edizione in lingua inglese dell'*Atlas*, XVII secolo, incisione a bulino colorata a mano, 14 x 18 cm (carta), 26,2 x 18,5 cm (foglio).

Abramo Ortelio, *Insularum aliquot maris Mediterranei descriptio*, da *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa, Cristoforo Plantin, 1570, incisione a bulino, 36,5 x 48 cm (carta), 59 x 74 cm (foglio).

Abramo Ortelio, *Sardinia*, da *Epitome Theatri Orteliani, praecipuarum orbis regionum delineationes, minoribus tabulis expressas, brevioribusque declarationibus illustratas, continens*, Anversa, Philippe Galle, 1589, incisione a bulino acquerellata a mano, 7 x 10 cm (carta), 16,7 x 19,7 cm (foglio).

Abramo Ortelio, *Creta Iouis magni, medio iacet insula ponto. Ex conatibus geographicis Abrahami Ortelij*, in *Parergon sive veteris geographiae aliquot tabulae*, Colonia, 1578, incisione a bulino acquerellata a mano, 33,5 x 49 cm (carta), 56 x 68 cm (foglio).

Abramo Ortelio, *Insular aliquot Aegaei maris antiqua descrip. Ex Conatibus geographicis Abrahami Ortely Antuerpiani*, da *Parergon, sive veteris geographiae aliquot tabulae*, poi rieditata nell'atlante di Georgius Hornius, *Accuratissima orbis antiqui delineatio sive Geographia vetus sacra & profana*, Amsterdam, Johannes Janssonius, 1653, incisione a bulino colorata a mano, 43 x 49,2 cm (carta), 64 x 74 cm (foglio).

quello elaborato tra il 1550 e il 1552 dal frate domenicano Leandro Alberti per le *Isole appartenenti alla Italia*, unico volume facente parte della Collezione (nella edizione ristampata a Venezia nel 1588, come attesta il frontespizio). Attraverso la mediazione dell'Alberti, il testo dell'Arquer passò poi nell'isolario di Tommaso Porcacchi, nelle *Relationi universali* di Giovanni Botero e parzialmente nell'*Isolario dell'Atlante Veneto* del Coronelli nel 1696. Per quanto riguarda, invece, l'immagine cartografica dell'Isola l'Alberti si allontana dalla *Cosmographia*, avendo probabilmente fonti alternative, come si può facilmente constatare anche confrontando gli esemplari di entrambi gli autori presenti nella Collezione Piloni.[20]

Il clima di generale diffidenza che aveva ostacolato la diffusione del testo scritto dall'Arquer condizionò, infatti, anche la circolazione della carta della Sardegna, ma non impedì che alcune informazioni passassero nelle opere successive, come l'oronimo *Monti di Giara*, la suddivisione nei due capi e alcuni toponimi "moderni", ripresi – come possiamo vedere nella nostra Collezione – sia nella *tabula nova* edita da Valgrisi, sia nella carta di Mercatore del 1589.[21]

XVIII.

DESCRITTIONE DELLA
ISOLA DELLA SARDINIA.

SARDINIA ET SICILIA.

L'origine del nome della Sardinia.

LA SARDINIA, è una Isola grande, e molto pari alla Sicilia, cosi nominata da Sardo figliuolo d'Ercole, che venendo di Libia occupò quest'Isola per l'inanzi à testimonianza d'Aristotile, e di Plinio, detta Icnusa. Martiano la dice corrottamente Signosa, e Timeo, & altri l'addimandano Sandaliote dall'effigie, che tiene della suola del piede, onde Manlio.

Sardiniam in lybico signat vestigia plantæ.

Confini della Sardinia.

Questa da Settentrione si porge in Austro, & è più larga in Occidente, che in Oriente, dalla parte, che giace alla Corsica da Settentrione, à cui stà lontana otto miglia sole. Il qual intervallo certi ristringono in pochi scogli detti l'Isole Tafrosie, e chiamano Tafros quel stretto, che è frà la Corsica, & essa Sardinia. Dall'Oriente è bagnata dal mare Tirreno, dalla qual parte hà la Sicilia opposta, da lei disgiunta ducento miglia di corso di vela. Dal Mezogiorno l'Africo mare l'inacqua, distante dall'Africa più, ò meno di 200 miglia. Ma dall'Occidente ha il mare da se addimandato Sardo, nome, che come piacque à Eratostene, arriva infino allo stretto di Gibilterra.

La misura della Sardinia.

Strabone mette il suo circuito di cinquecento miglia, Plinio di 562, ma altri di 560. La sua lunghezza tuttavia da Settentrione in Austro, è allo stesso Strabone di 220 miglia.

Sardegna, Venezia, Fabio Licinio, 1550 ca., incisione a bulino, 30 x 20 cm (immagine), 34 x 30,5 cm (foglio).

Giovanni Antonio Magini, *Descrittione della Isola della Sardinia*, da *Geografia cioè descrittione universale della Terra*, Venezia, Gio. Battista & Giorgio Galignani Fratelli, 1598, incisione a bulino, 19 x 27,8 cm (carta), 41 x 49 cm (foglio).

Giovanni Antonio Magini, *Isola di Sardegna*, da *Italia di Gio: Ant. Magini data in luce da Fabio suo figliuolo Al Serenissimo Ferdinando Gonzaga Duca di Mantova e di Monferrato etc.*, Bologna, Sebastiano Bonomi, 1620, incisione a bulino, 34 x 45 cm (carta).

Settentrione
MARE DI CORSICA
Bocche di Bonifacio, Fretum Gallicum
Sardonicus Sinus, Taphros
Isola e Regno
di
Sardegna
Soggetta al Re di Spagna
Descritta
Dal P. Maestro Coronelli Cosmografo della
Serenissima Republica di Venetia
Dedicata
al Padre Reverendiss. Cloche
Maestro Generale dell'Ordine
de Predicatori
Miglia d'Italia
Leghe di Spagna
Leghe d'un hora di camino
Leghe communi di Mare
CAPO LUGDORI
ISOLA
REGNO di
CAPO CAGLIARI
SARDEGNA
MARE DI SARDEGNA, olim
MARE SARDOUM
MARE D'AFRICA olim AFRICUM MARE
Mezzo Giorno
Occidente
Oriente
Capo de Sarda
Colombarium Prom.
Sassari
Alger
Bosa
Oristano
Cagliari
Golfo di Cagliari
Capo Cavallo
Capo Comin
Tortolin
Sulpicias Portus
Capo S. Marco
Capo Tavolaro
Valentini Pop.
Neapolitani Pop.
Solcitani, ò Solcetani Pop.
Norilani Pop.
Siculensy P.
Donesy Pop.
Aesoronensy Pop.
Lucui Pop.
Corsy Pop.
Tibulaty Pop.
Corracinsy pop.
Cornesy et Aecihlensy Pop.
Ruacensy pop.
Pop. Scapitani
Solcitani Pop.

Un consistente numero di carte della Collezione è riconducibile ai primi atlanti moderni, tratte da edizioni originali o loro rifacimenti che attestano il successo dell'iniziativa editoriale di Abramo Ortelio e poco dopo, di Gerardo Mercatore.[22] Diversi esemplari in possesso del Piloni provengono dal *Theatrum Orbis Terrarum* e dalle diverse riedizioni fatte da suoi amici e collaboratori. Alle prime edizioni latine del *Theatrum* seguirono ben presto quelle in olandese, tedesco, francese e più tardi in inglese e italiano (una quarantina in tutto), cui si aggiunsero un'*editio minor* in latino (pubblicata per la prima volta nel 1585) e un atlante storico, il *Parergon*, uscito nel 1578.[23]
Esse testimoniano la fortuna del libro illustrato nel XVI secolo e la funzione mnemonica delle immagini e soprattutto delle carte geografiche. Un'attenta lettura degli elementi in esse contenute ci apre altresì una finestra sull'ambiente culturale, politico e religioso in cui opera la poliedrica figura di Abramo Ortelio, cartografo, ma anche antiquario, collezionista e mercante di carte e di libri.[24]
L'immagine della Sardegna occupa un riquadro all'interno di una tavola dedicata ad alcune isole del Mediterraneo. Si tratta di un disegno originale di mano dell'Ortelio, sebbene tozzo e largamente impreciso, con elementi desunti per la parte settentrionale dalla carta d'Italia di Gastaldi del 1561 e per la meridionale dall'immagine anonima incisa da Fabio Licinio che circolava in molte raccolte Lafrery, carta, quest'ultima presente anche nella Collezione Piloni.[25]
Tuttavia, il modello elaborato dall'Ortelio non ebbe imitatori (se si eccettua il maldestro rifacimento ottocentesco del sardo Gelasio Floris), come pure la carta del Mercatore, assai più precisa nel profilo costiero e disegnata facendo ricorso a una proiezione cartografica (da lui stesso elaborata e da cui deriva la proiezione Universale Trasversa utilizzata per le moderne carte topografiche). L'immagine deriverebbe dalla stessa fonte, a noi ignota, già utilizzata per la grande carta d'Europa del 1554, con l'aggiunta di numerosi toponimi sia costieri (derivati per lo più dalla cartografia nautica), sia dell'interno, forse tratti da testi descrittivi e dall'Arquer.[26] La carta ebbe una diffusione limitata in Italia, dove circolò solo l'*Atlas minor*, stampato nel 1596 con rami incisi da

Vincenzo Maria Coronelli, *Isola e Regno di Sardegna*, da *Isolario dell'Atlante Veneto*, Venezia, 1696, incisione a bulino, 60,5 x 46 cm (carta), 78,6 x 60,5 cm (foglio).

Nicolas Sanson, *Carte nouvelle de l'Isle et Royaume de Sardagne. &c. Levée par ordre Expres à l'usage des Armées en Italie ou sont Exactement Marquées les grands-chemins. &c.*, da *Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde*, Amsterdam, Ian Covens e Cornelis Mortier, post 1721, incisione a bulino colorata a mano, 51 x 60 cm (carta), 63 x 72,5 cm (foglio).

Filippo Cluverio, *Corsicae Antiquae Descriptio. Sardiniae antiquae descriptio*, da *Introductionis in Universam Geographiam*, Amsterdam, P. de Coup, 1729, incisione a bulino, 27,3 x 11,7 cm (immagine), 30 x 17,5 cm (foglio).

Padre Massimino da Guechen, *Provincia insulae Sardiniae*, da *Chorographica descriptio Provinciarum et Conventuum Fratrum Minorum S. Francisci Capucinorum, praedicatorum, sacerdotum, clericorum et laicorum universorum eiusdem ordinis collectio, quorundam fratrum labore industria delineata, sculpta, impressa: iussu A.R.P. Joannis a Montecalerio Ministri Generalis communi utilitati*, Torino, 1649, incisione a bulino, 22 x 31,5 cm.

Gerolamo Porro, poiché l'*editio maior* non ebbe edizioni in lingua italiana.[27]
Le carte della Collezione Piloni stampate tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento testimoniano il successo editoriale di *Theatrum* e *Atlas* con le numerose ristampe in varie lingue curate dai prolifici editori Willem Blaeu e Jodoco Hondio (poi Joan Jansson) che, in forte concorrenza tra loro, ne avevano acquisito le rispettive proprietà.
Gli atlanti olandesi, destinati al pubblico borghese, divennero opere monumentali per formato, numero di carte e ricchezza dell'apparato decorativo, nelle quali però l'interesse commerciale aveva finito per prevalere su quello scientifico, con conseguenti carenze proprio nella qualità dei contenuti cartografici. Grazie alla stampa, infatti, la cartografia (spesso con testi descrittivi in latino o nelle principali lingue europee: la Sardegna del Mercatore, ad esempio, è presente nella Collezione in varie edizioni e formati con scritte in latino, olandese, francese e inglese) poteva soddisfare un'utenza molto più ampia, con esigenze e curiosità non solo di tipo politico, amministrativo e militare, ma anche estetico. Affisse alle pareti delle abitazioni insieme a quadri e arazzi, le carte permisero alla borghesia mercantile di fare ostentazione del proprio potere (economico), vere e proprie icone che rispecchiavano lo status sociale del loro proprietario.[28]
Tuttavia, analizzando gli esemplari provenienti da queste opere, notiamo che l'immagine della Sardegna elaborata da Ortelio e Mercatore (nonostante la maggior precisione di quest'ultima rispetto alle carte coeve) non costituì un modello di successo. Anzi, essa fu ben presto sostituita da quella pubblicata postuma nell'*Italia* di Giovanni Antonio Magini (1620), la quale, oltre ad essere più recente di quella del Mercatore, aveva il «carisma dell'ufficialità derivatole sia dall'avvallo dei

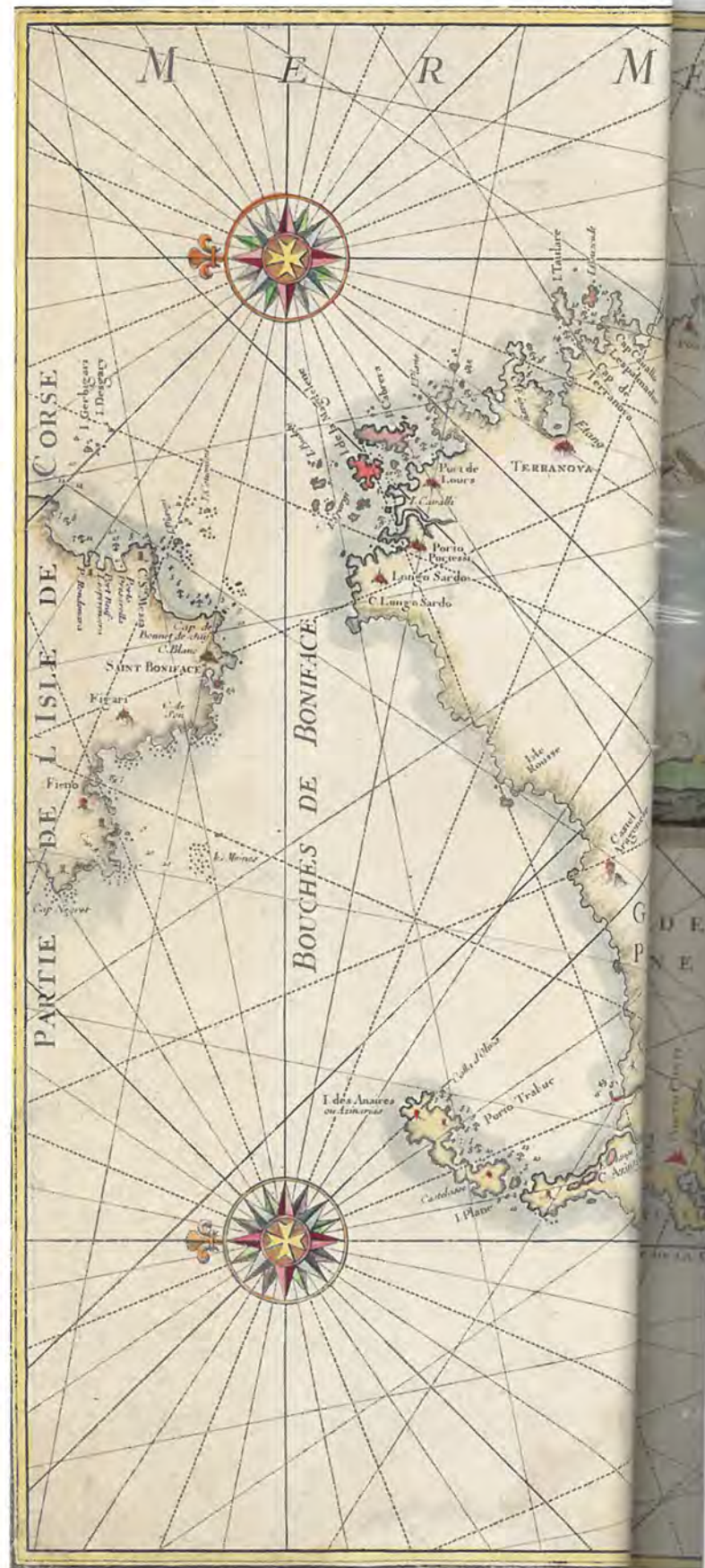
governanti dei singoli Stati italiani, sia dallo stesso prestigio culturale dell'Autore» – geografo da tavolino del quale era noto il meticoloso lavoro di raccolta e sintesi dei migliori materiali manoscritti e a stampa relativi alle varie regioni italiane per il primo atlante nazionale. La Sardegna maginiana, adottata insieme alle altre carte dell'*Italia* dai tipografi e cartografi olandesi, ebbe una diffusione mondiale, assurta a modello "ufficiale" nonostante per molti versi costituisse un regresso rispetto ai risultati già raggiunti dalla cartografia precedente.[29]
Durante tutto il Seicento furono piuttosto rari gli esempi di carte a stampa dai caratteri originali[30] e che rappresentassero un progresso rispetto a quella del Magini, come possiamo osservare confrontando alcuni tra gli esemplari presenti nella Collezione, disegnati dal fondatore della geografia storica, Filippo Cluverio; dal "geografo del Re di Francia" Nicolas Sanson; ma anche dal padre Massimino da Guechen (che la utilizzò per raffigurare l'Isola nell'atlante delle provincie cappuccine); fino al "cosmografo della Serenissima Repubblica di Venezia", Vincenzo Maria Coronelli, per richiamare solo alcuni nomi.[31]
In molti casi queste carte presentano splendidi cartigli e scene di vita quotidiana (tra le più

Insulae Sardiniae Nova & accurata Descriptio, in *Atlas Novus sive Theatrum Orbis Terrarum in quo tabulae et descriptiones omnium regionum totius universi accuratissime exhibentur*, Amsterdam, Johannes Janssonius, 1647, incisione a bulino colorata a mano, 40,6 x 51 cm (carta), 58 x 67,5 cm (foglio).

significative quelle di Jansson e Blaeu), veri e propri capolavori artistici che, combinando linguaggio cartografico e pittorico, intendevano fornire ulteriori informazioni sull'Isola – la figura femminile, il piede umano, le spighe, il ramo d'olivo, l'erba sardonica, il muflone – desunte dalla letteratura geografica e di recente illustrati nella *Iconologia* di Cesare Ripa, stampata nel 1602.[32]

Tuttavia, accanto alle carte prodotte a tavolino da astronomi, cosmografi e geografi del re, silenziosamente la cartografia passava in mano agli ingegneri militari che su richiesta dei loro governanti avviavano una puntuale opera di rilevamento dei luoghi che avrà i suoi esiti migliori nel secolo successivo. Un processo che, per le ragioni di unicità e segretezza cui si è già fatto riferimento, non è rappresentato nella Collezione Piloni attraverso i documenti originali, ma solo attraverso alcune carte a stampa da essi derivate, come vedremo.

Preziosa testimonianza del prestigio acquisito dai cartografi francesi sulla scena internazionale nella seconda metà del Seicento (ma anche degli "anelli mancanti" in questa Collezione) sono le carte della Sardegna contenute negli atlanti nautici manoscritti rilevati a partire dal 1679 dal corpo degli "Ingegneri ordinari del Re", divenuti poi "Ingegneri Idrografi della Marina" francese per la *Carta o portolano generale del Mar Mediterraneo*, iniziato da Jacques Pétré e Nicolas Pène. L'eccezionale valore di queste carte, già intuito da Piloni che aveva segnalato l'esistenza, pur senza individuarne con precisione l'autore, di due esemplari raffiguranti la Sardegna presso la Biblioteca Nazionale di Parigi,[33] si è compreso meglio dopo l'individuazione dell'intero corpus del *Portolano*.[34]

Questi preziosi materiali sono, comunque, seppur indirettamente rappresentati nella Collezione Piloni grazie a diverse carte a stampa raffiguranti la Sardegna o parti di essa, tratte dall'aggiornamento delle versioni manoscritte che periodicamente veniva effettuato dagli ingegneri idrografi. In particolare si distinguono per gli splendidi

Henry Michelot e Laurent Bremond, *Nouvelle Carte de l'Isle de Sardaigne et partie de celle de Corce*, da *Ports et Rades de la Mer Mediterranée*, Marsiglia, 1719, incisione a bulino acquerellata, 42 x 52 cm (carta).

Jacques Ayrouard, *Plan du Passage entre l'isle Azinara et le Cap Azinara de Sardaigne*, da *Recueil de plusieurs plans des ports et rades et de quelques cartes particulières de la Mer Mediterranée*, Marsiglia, 1747, incisione a bulino, 45 x 28,8 cm (carta), 52 x 34 cm (foglio).

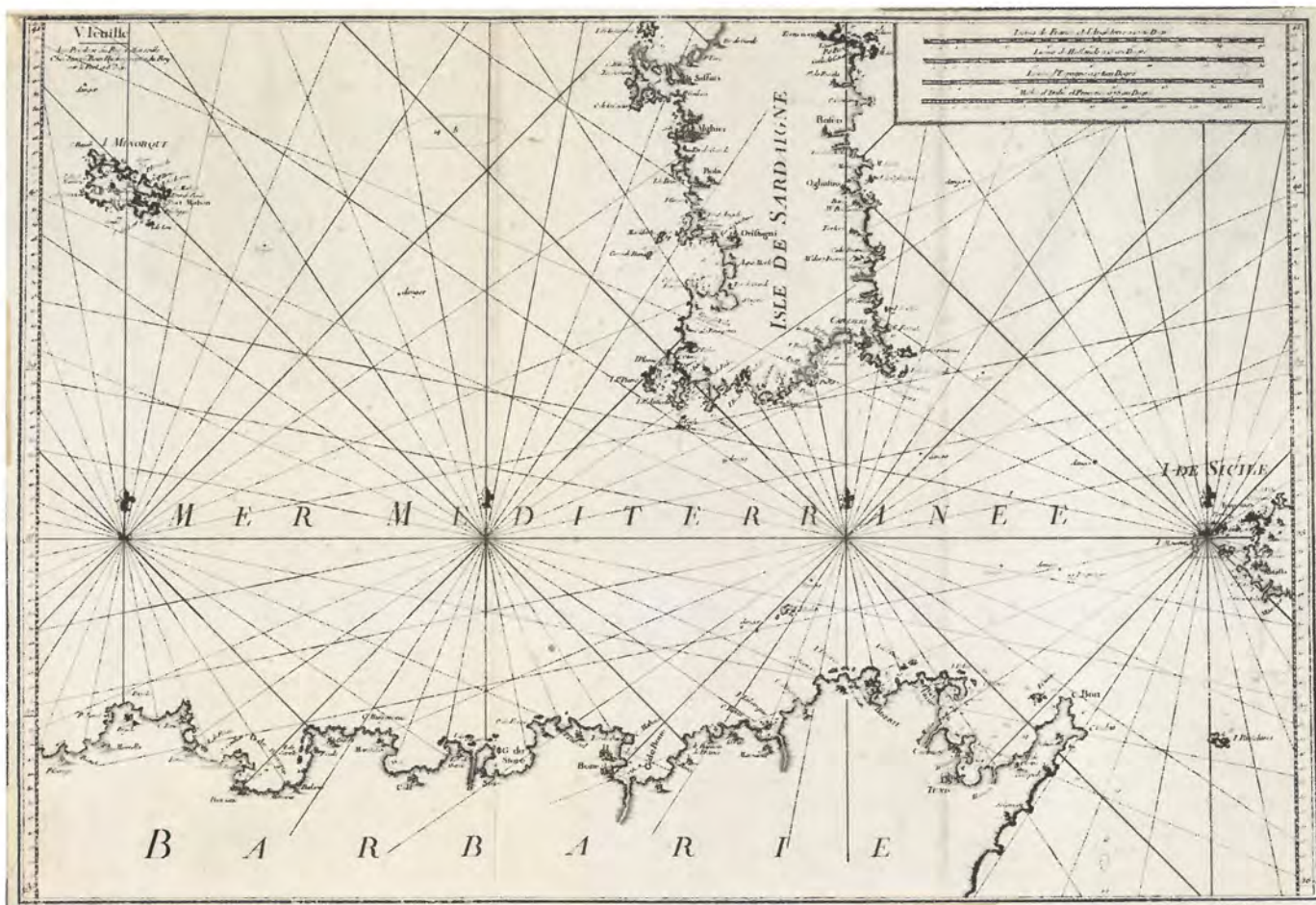
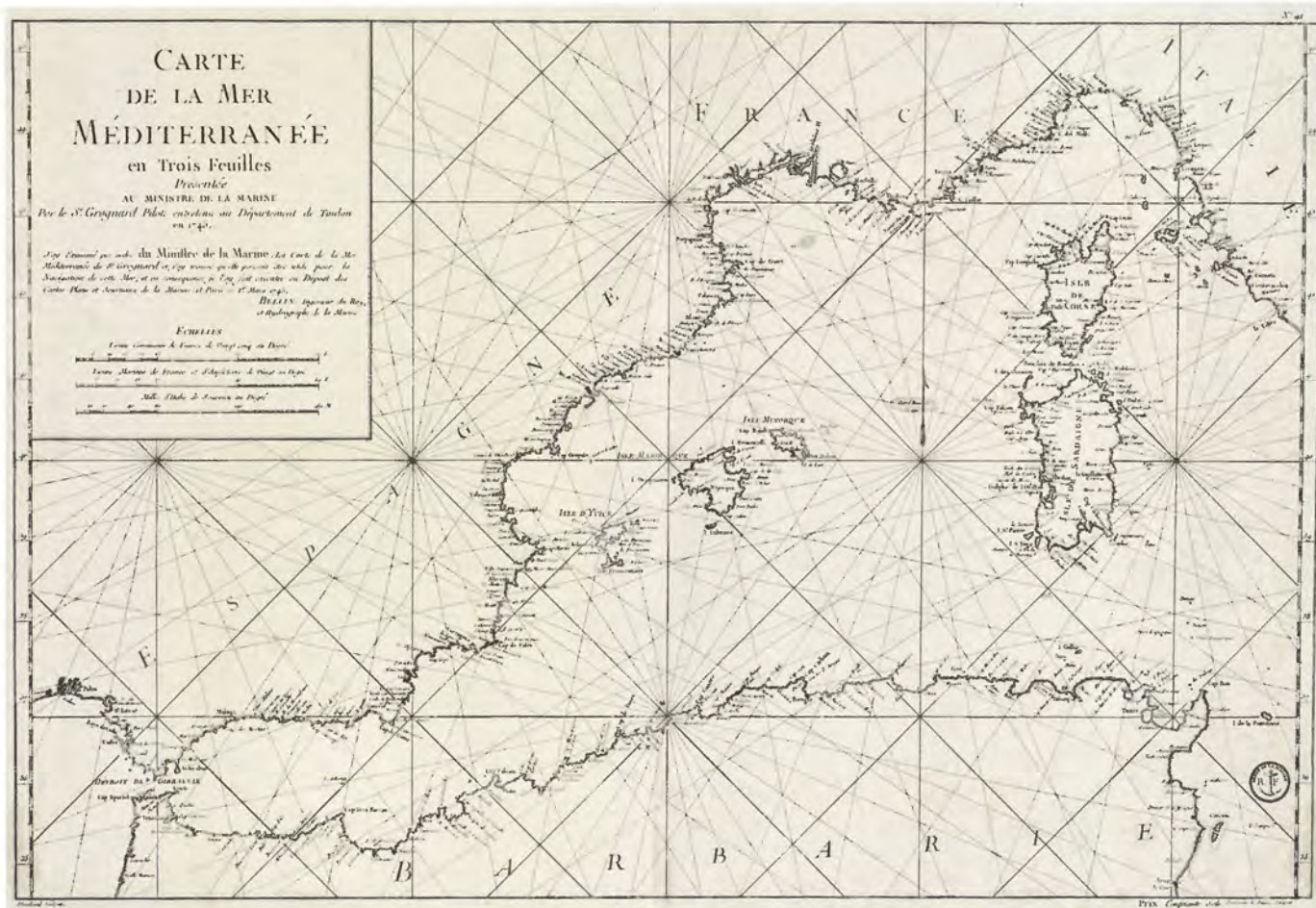
Jacques Ayrouard, *Plan du Port Longo Sardo en Sardaigne*, da *Recueil de plusieurs plans des ports et rades et de quelques cartes particulières de la Mer Mediterranée*, Marsiglia, 1747, incisione a bulino, 29,4 x 45,5 cm (carta), 34 x 51,5 cm (foglio).

Jacques Ayrouard, *Plan de la Baye de l'Oristan en Sardaigne*, da *Recueil de plusieurs plans des ports et rades et de quelques cartes particulières de la Mer Mediterranée*, Marsiglia, 1747, incisione a bulino, 29 x 45 cm (carta), 34 x 51,5 cm (foglio).

Jacques Ayrouard, *Plan de la Baye du Cap Carbonaire en Sardaigne*, da *Recueil de plusieurs plans des ports et rades et de quelques cartes particulières de la Mer Mediterranée*, Marsiglia, 1747, incisione a bulino, 29 x 45 cm (carta), 34 x 51,8 cm (foglio).

apparati decorativi le carte dell'Isola disegnate dai piloti delle galere del re Henry Michelot e Laurent Brémond che, dapprima manoscritte, furono in parte date alle stampe a partire dal 1717. In seguito altri ingegneri idrografi della Marina attinsero al corpus delle carte manoscritte per i loro atlanti a stampa, tra essi Jacques Ayrouard, Nicolas Bellin, Joseph Roux, nei cui atlanti figurano diverse carte particolari delle coste sarde ampiamente rappresentate nella Collezione Piloni, tra cui le cosiddette Isole Intermedie, l'Asinara, S. Pietro e S. Antioco, le Bocche di Bonifacio, le baie di Cagliari e Oristano, tutte zone di evidente importanza strategico-militare.[35]
Dalla vicina Francia queste tecniche di rilevamento e rappresentazione del territorio erano già passate in Piemonte e da qui, seppur con un certo ritardo, furono importate in Sardegna dai nuovi governanti, subentrati nel 1720 agli spagnoli, senza però provvedere all'istituzione in loco di corpi professionali specializzati. La topografia militare sabauda, infatti, come quella francese, si fondava sulla conoscenza dei singoli luoghi acquisita da ingegneri topografi e misuratori dell'artiglieria attraverso la pratica della *reconnaissance*, la ricognizione diretta del terreno resa attraverso relazioni scritte e carte a grande scala, nella forma del «tipo rilevato sul luogo del luogo».[36] Un documento a stampa, presente anche nella Collezione Piloni, ci informa sulla sua genesi e, indirettamente, sul modo di agire degli ingegneri topografi. Si tratta della cosiddetta carta "degli ingegneri piemontesi", realizzata a partire dalla riduzione e assemblaggio delle carte a grande scala per poter ricavare la carta dell'intera Isola a piccola scala, come ci informa il titolo *Drèssé Sur les Cartes manuscrites Levées dans le Pays par les Ingenieurs Piémontois*. La carta, edita nel 1753, non a caso dedicata dal Le Rouge, ingegnere e geografo del Re di Francia, ai membri dell'Accademia delle Scienze di Parigi, sostituisce definitivamente quella del Magini e diviene la nuova immagine "ufficiale" dell'Isola, ripresa più volte dai cartografi successivi.[37]

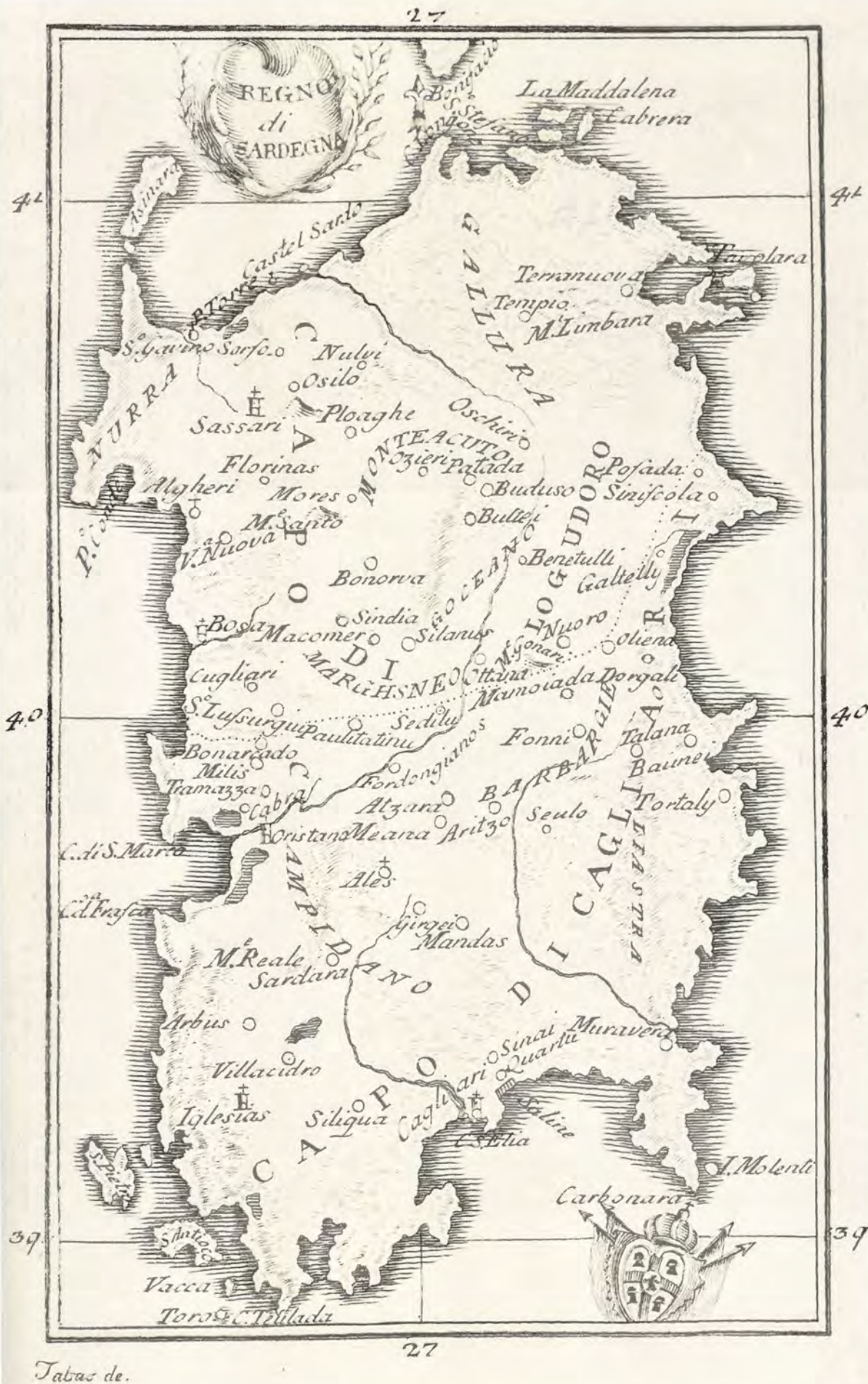
Nella pagina precedente:

Jacques Nicolas Bellin, *Carte de la Mer Méditerranée en Trois Feuilles*, da *Atlas Maritime*, Parigi, 1751, incisione a bulino, 51,5 x 77,3 cm (carta), 73,7 x 91,3 cm (foglio).

Joseph Roux, *V. Feuille*, da *Carte de la Mer Mediterranée en Douze Feuilles*, Marsiglia, 1764, incisione a bulino, 56,3 x 82,3 cm (carta), 57 x 83,3 cm (foglio).

George Louis Le Rouge, *Le Royaume de Sardaigne drêssé sur les Cartes manuscrites Levées dans le Pays par les Ingenieurs Piemontois*, da *Atlas général contenant le détail des quatre parties du monde, principalement celui de l'Europe*, Parigi, 1753, incisione a bulino colorata a mano, 69 x 46,2 cm.

Insieme alla Corsica, essa compare anche in un riquadro aggiuntivo nella *Carta Topografica degli Stati della Republica di Genova* in otto fogli, rielaborata con aggiunte e correzioni dall'originale di José Chaffrion (1685), edita a Genova nel 1784, una carta murale di grandi dimensioni che impreziosisce ulteriormente la nostra Collezione. Questo modello è usato anche da Bacler d'Albe nel "teatro di guerra" per la Campagna d'Italia napoleonica, come evidenziano i diversi fogli provenienti da quest'opera posseduti da Piloni in più edizioni.[38]
Un altro fiore all'occhiello della Collezione è la piccola e ormai rarissima carta della Sardegna disegnata da Vittorio Boasso, in origine inserita nel *Calendario generale del Regno di Sardegna* pubblicato a Cagliari nel 1777 (e forse anche nell'*Almanacco di Corte* del 1771). Da allora essa compare, inserita in un piccolo riquadro, nelle varie edizioni della "carta degli Stati del Re di Sardegna", come si può osservare anche nei vari esemplari acquisiti dal Piloni.[39]
Altro pezzo significativo della Collezione è la carta di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni uscita a Norimberga nel 1762, basata sull'inquadramento astronomico dell'Accademia delle Scienze di Parigi e sulle misurazioni dei piloti, ma soprattutto quella di grandi dimensioni elaborata dallo stesso autore in collaborazione con il Padre Tommaso Napoli, risultato di lunghi e faticosi rilievi effettuati percorrendo l'Isola a dorso d'asino, pubblicata in due fogli nel 1811.[40]
Infatti, proprio a partire dalla correzione di quest'ultima, considerata la migliore sino ad allora prodotta, Alberto Ferrero Della Marmora si proponeva di realizzare una carta geografica (e poi geologica) della Sardegna. Tuttavia, iniziati i suoi rilievi, egli ben presto si rese conto della necessità di avviare in via preliminare un capillare lavoro di misurazioni trigonometriche e topografiche per poter costruire una nuova carta. Un'impresa che, avviata nel 1825 grazie alla preziosa collaborazione del capitano del Real Corpo di Stato Maggiore, Carlo de Candia, vedrà il suo compimento nel 1845 con la stampa della grande carta al 250:000, nella quale oltre all'indubbio pregio artistico, si può cogliere il valore scientifico di questo lavoro, basato su precisi calcoli astronomici e su una fitta rete di triangoli, con il quale si conclude la «lunga "epopea" della cartografia pre-geodetica della Sardegna».[41] La Collezione Piloni conserva anche diverse copie delle carte pubblicate a

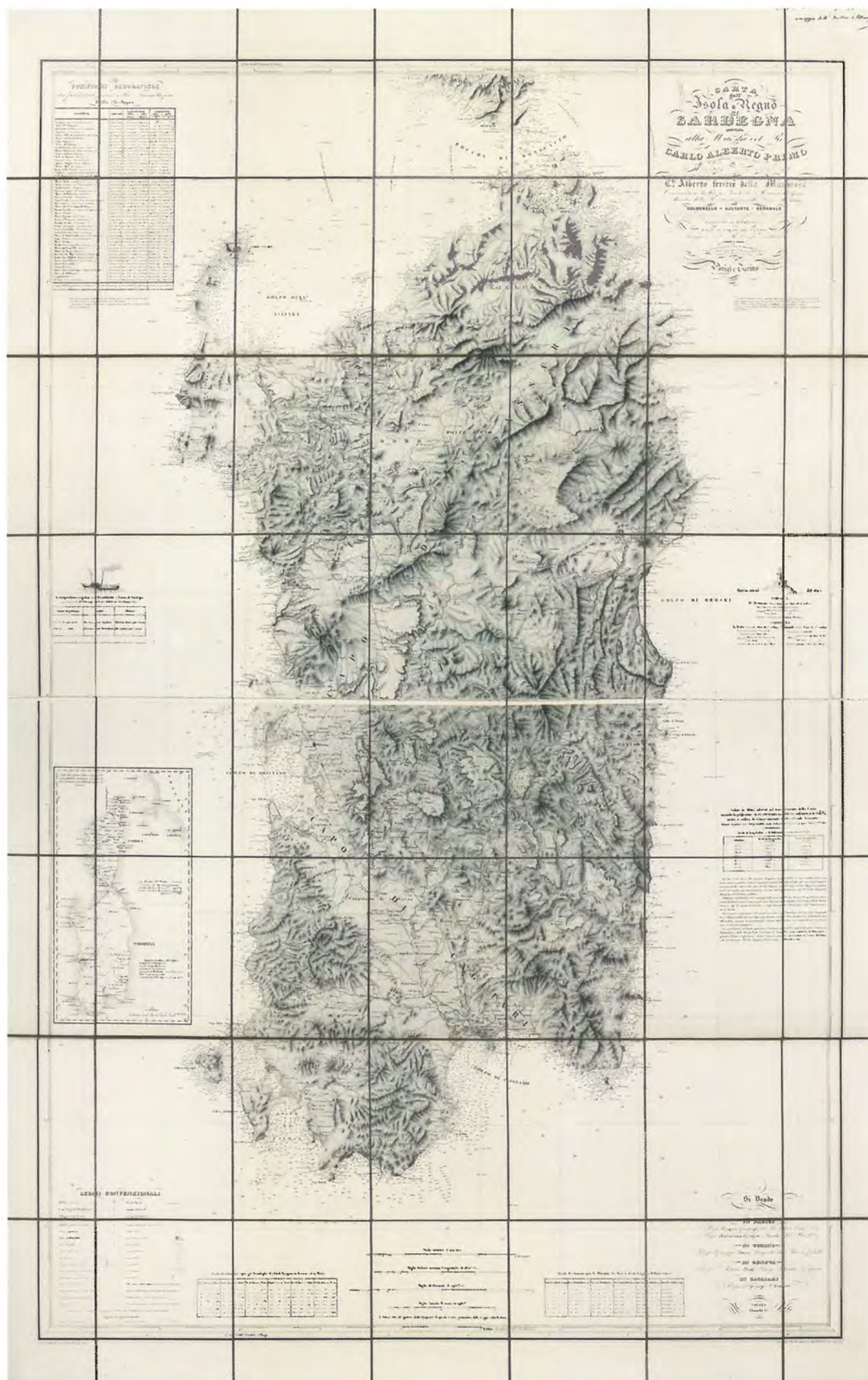
Carta topografica degli stati della Republica di Genova, secondo l'originale del famoso Chaffrion, con molte aumentazioni e correzioni, Genova, 1784, incisione a bulino, 102,5 x 185 cm (carta), 135 x 213 cm (con cornice).

corredo dell'*Atlas* del Della Marmora, oltre alla bellissima carta al 250:000 e ad alcune carte da essa derivate, come la *Carta mineraria dell'isola di Sardegna con l'indicazione delle miniere concesse ed in esplorazione a tutto il 1870*, elaborata da Quintino Sella avvalendosi della base cartografica del Della Marmora, un documento importantissimo, insieme alla relazione parlamentare ad essa allegata per lo sviluppo dell'industria mineraria in Sardegna.[42]
Il nostro viaggio tra le carte della Collezione di Luigi Piloni si conclude con il documento più recente, che egli stesso definisce «la prima carta di propaganda turistica disegnata con gusto artistico» pubblicata nel 1939,[43] un'illustrazione dell'Isola, nella forma cartografica ormai fissata dal Della Marmora, arricchita dalla gradevole illustrazione dei suoi elementi di attrazione turistica. Da allora le forme di fruizione turistica sono molto cambiate e con esse le esigenze e le aspettative del pubblico, sempre più attento anche agli aspetti culturali dei territori visitati, la cui storia può essere in parte ripercorsa anche attraverso la cartografia storica.

Louis Albert Bacler d'Albe, foglio contenente il titolo della *Carte générale du théâtre de la Guerre en Italie, et dans les Alpes avec les limites des nouvelles républiques*, Milano, F.lli Bordiga, 1792-98, 30 fogli montati su tela, incisione a bulino, 54,5 x 64,5 cm (disegno), 59,5 x 84,5 cm (foglio).

Louis Albert Bacler d'Albe, foglio contenente il titolo della *Carte générale des Royaumes de Naples, Siciles et Sardaigne, ainsi que les iles de Malte et de Goze formant la seconde partie de la carte g[énéral]e du théâtre de la guerre en Italie & dans les Alpes*, Parigi, Dépôt de la Guerre, 1802, 24 fogli montati su tela, incisione a bulino, 52,2 x 65 cm (disegno), 59,5 x 83,5 cm (foglio).

Louis Albert Bacler d'Albe, *Carte générale du Royaume de Sardaigne*, foglio della *Carte générale des Royaumes de Naples, Siciles et Sardaigne, ainsi que les iles de Malte et de Goze formant la seconde partie de la carte g[énéral]e du théâtre de la guerre en Italie & dans les Alpes*, Parigi, Dépôt de la Guerre, 1802, 24 fogli montati su tela, incisione a bulino, 152 x 65 cm (carta), 160 x 79 cm (foglio).

Vittorio Boasso, *Regno di Sardegna*, in *Calendario generale del Regno di Sardegna*, Cagliari, Reale Stamperia, 1777, incisione a bulino, 14,5 x 8,6 cm (immagine), 16,2 x 11,2 cm (foglio).

POSA PIANO

Giuseppe Cominotti, *Ritratto del cav. Alberto Della Marmora*, prima metà XIX secolo, disegno acquerellato a mano, 26 x 20 cm.

Alberto Della Marmora, *Carta dell'Isola e Regno di Sardegna*, Parigi e Torino, 1845, incisione a bulino, 138 x 88,5 cm (carta), 150 x 105,4 cm (foglio).

Alberto Della Marmora, *Carte Géologique de l'Ile de Sardaigne, ou description statistique, physique et politique de cette ile, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Torino, 1856, da *Atlas de la Troisième Partie*, Parigi-Torino, Bertrand e Bocca, 1857, cromolitografia, 60 x 41,3 cm (carta), 66 x 47,5 cm (foglio).

Quintino Sella, *Carta mineraria dell'isola di Sardegna con l'indicazione delle miniere concesse ed in esplorazione a tutto il 1870*, Torino, 1870, cromolitografia, 122 x 78 cm (carta), 123 x 79 cm (foglio).

Nella pagina seguente:

Vsevolode Nicouline, *Sardegna*, Milano, De Agostini, 1939, cromolitografia, 51 x 41 cm (carta), 59,5 x 49,5 cm (foglio).

Mare Mediterraneo
SARDEGNA
I. DELLA MADDALENA
I. DI CAPRERA
CASTEL SARDO
TEMPIO PAUSANIA
GOLFO ARANCI
TERRANOVA PAUSANIA
PORTO TORRES
M. LIMBARA
LAGO DEL COGHINAS
SASSARI
FERTILIA
SACCARGIA
ALGHERO
SINISCOLA
OZIERI
BOSA
MACOMER
NUORO
F. TIRSO
LAGO DEL TIRSO
ORISTANO
ATZARA
ARBATAX
MONTI DEL GENNARGENTU
LANUSEI
MUSSOLINIA
BARUMINI
TRAMONTANA
MAESTRO
GRECO
PONENTE
LEVANTE
LIBECCIO
SCIROCCO
MEZZOGIORNO
IGLESIAS
CAGLIARI
CARBONIA
ISOLA DI S. PIETRO
TRATALIAS
ISOLA DI S. ANTIOCO
NICOULINE
COPYRIGHT 1939 BY PROF. G. DE AGOSTINI MILANO • PRINTED IN ITALY

Note

1. V. Valerio, "Collezionismo Cartografico e Memoria Storica", in *Apparati decorativi. Figurazioni e decorazioni nella cartografia italiana dal '400 all'800*, a cura di P. Valenti, V. Valerio, Comune di Sant'Anatolia di Narco, Associazione "Roberto Almagià", 2010, pp. 13-15.

2. Come ricordato anche da L. Rombai ("La cartografia del passato, oggi. Consistenza e funzioni di un patrimonio culturale poco conosciuto e considerato", in *Imago et Descriptio Tusciae. La Toscana nella geocartografia dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Rombai, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 15, 34), il commercio di materiali geocartografici ancora in mano ai privati – quali atlanti, raccolte, pezzi singoli, persino archivi di cartografi – è sempre fiorente e "lucroso". Alcuni pezzi rari e persino unici sono diventati col tempo irreperibili anche nel mercato antiquario, confluiti in raccolte private e talvolta irrintracciabili per le successioni delle vendite, scomparsi a causa di furti o distrutti da calamità naturali. Non è raro il caso, inoltre, di carte geografiche stampate all'origine in numerose copie e col tempo andate perdute o ridotte a pezzi unici a causa di vicissitudini varie.

3. La prima edizione del 1974 è stata rieditata nel 1997 con postfazione di Isabella Zedda Macciò, che desidero ringraziare per i preziosi consigli nella redazione di questo saggio.

4. Oltre ai contributi di Motzo, Baldacci, Asole, si segnalano in particolare gli studi di Isabella Zedda Macciò, docente di Geografia Storica dell'Università di Cagliari fino al 2010, più volte richiamati in queste pagine e ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti.

5. S. Nocco, "Circolazione e diffusione della cultura geografica nella Sardegna moderna", in *Élites urbane e organizzazione sociale in area mediterranea tra tardo Medioevo e prima Età Moderna*, Atti del seminario di studi (Cagliari, 1-2 novembre 2011), a cura di M.G. Meloni, Cagliari, ISEM, 2013, pp. 463-497. Anche il primo nucleo della raccolta geo-cartografica antica della Biblioteca del Consiglio Regionale della Sardegna si è costituito grazie all'acquisizione di collezioni private. Esposta in occasione della mostra *Imago Sardiniae* nel 1994 insieme a materiali provenienti da altre biblioteche, archivi e collezioni private, essa non è attualmente esposta al pubblico, ma consultabile online attraverso il sito Sardegna DigitalLibrary, che offre anche i testi descrittivi delle singole carte tratti dal catalogo a stampa (S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale. Catalogo", in *Imago Sardiniae. Cartografia storica di un'isola mediterranea*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1999, pp. 297-365.

6. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere", in *Imago Sardiniae* cit., p. 22.

7. L. Gambi, "Considerazioni a chiusura", in *Cartografia e Istituzioni in età moderna*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie, vol. XXVII (CI), fasc. II (1987), p. 850; L. Rombai, "La cartografia del passato, oggi" cit., p. 12; L. Spagnoli, "La cartografia tra uso e valorizzazione. Riflessioni introduttive", e L. Federzoni, "I molteplici linguaggi della cartografia dei secoli passati: il geografo e la decodificazione", in *La ricerca e le istituzioni tra interpretazione e valorizzazione della documentazione cartografica*, a cura di M. Carta, L. Spagnoli, Roma, Gangemi, 2010, pp. 11-17; pp. 39-51.

8. I. Zedda Macciò, "Cartografie e difesa nella Sardegna del Cinquecento. Pratiche geografiche, carte segrete e immagini pubbliche", in *«Contra Moros y Turcos». Politiche e sistemi di difesa degli Stati mediterranei della Corona di Spagna in Età Moderna*, Convegno Internazionale di Studi (Villasimius-Baunei, 20-24 settembre 2005), vol. II, a cura di B. Anatra, et al., Cagliari, ISEM-CNR, 2008, pp. 633-684, 2 voll.; I. Zedda Macciò, "I desideri del re: le rappresentazioni spaziali nella Sardegna sabauda", in *Paesi e Città della Sardegna*, I. *I paesi*, a cura di G. Mura, A. Sanna, Sassari, Banco di Sardegna, 1998, pp. 23-38.

9. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., p. 21.

10. Come afferma Gambi, infatti, con la cartografia dei militari si giunge alla «disintegrazione della figura del cartografo». L. Gambi, "Considerazioni a chiusura" cit., p. 854. Sul linguaggio topografico cfr. anche L. Rossi, "Il segno e il colore. Il paesaggio sotto la lente della topografia fra Sette- e Ottocento", in *Geostorie*, XXIV, 1-2 (gennaio-agosto 2016), pp. 11-60.

11. I. Zedda Macciò, "Genesi di una forma cartografica: dall'idea all'esperienza", in *Sardegna. L'uomo e le coste*, a cura di A. Asole, Sassari, Banco di Sardegna, 1983, p. 14.

12. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., p. 27. Un'ottima riproduzione della pergamena, conservata nella Biblioteca Nazionale di Vienna (*Codex Vindoboniensis* 324), è in *Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo*, a cura di F. Prontera, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2003. Tuttavia, tra il 1431-49 e il 1481 sarebbe esistito anche un altro esemplare più antico e completo, forse risalente alla tarda antichità, del quale è stata individuata una copia parziale (P. Gautier Dalché, "La trasmissione medievale e rinascimentale della *Tabula Peutingeriana*", in *Tabula Peutingeriana* cit., pp. 47-48).

13. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., p. 33 e relativa bibliografia.

14. M. Quaini, "Catalogna e Liguria nella cartografia nautica e nei portolani medievali", in *Atti del I Congresso storico Liguria-Catalogna* (14-19 ottobre 1969), Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 550-571;

I. Zedda Macciò, "La conoscenza della Sardegna e del suo ambiente attraverso l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche", in *Biblioteca Francescana Sarda*, IV (1990), pp. 327-331; A. Cioppi, S. Nocco, "Islands and the Control of the Mediterranean Space", in *The Crown of Aragon. A Singular Mediterranean Empire*, Leiden, F. Sabaté ed., 2017, pp. 353-360.

15. I. Zedda Macciò, "La conoscenza della Sardegna e del suo ambiente attraverso l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche" cit., p. 324. Non ci sono pervenute copie dell'opera antecedenti il XIII secolo, sebbene alcuni testi tardo antichi e alto medioevali (che però non ebbero influenza sulla cartografia) dimostrino il suo utilizzo come repertorio geografico da parte di studiosi e viaggiatori e la circolazione limitata agli ambienti monastici di cultura bizantina. Nel tempo si era perso, dunque, l'insegnamento tolemaico, fondato sulla rappresentazione della superficie terrestre per mezzo delle coordinate geografiche, il cui recupero nel mondo occidentale inizia dopo il Mille, grazie ai contatti tra la scienza greca e la cultura araba e le successive traduzioni in latino (P. Gautier Dalché, *La géographie de Ptolémée en Occident (IVe-XVIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009).

16. M. Milanesi, "La Geografia di Claudio Tolomeo nel Rinascimento", in *Imago Italiae. La fabrica dell'Italia nella storia della cartografia tra Medioevo ed Età moderna. Realtà, immagine ed immaginazione dai codici di Claudio Tolomeo all'atlante di Giovanni Antonio Magini*, a cura di L. Lago, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2002, pp. 209-213.

17. I. Zedda Macciò "La conoscenza della Sardegna e del suo ambiente attraverso l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche" cit., pp. 332-334; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 1-10, pp. 299-302; M. Sechi Nuvole, "La localizzazione degli Insani Montes (Sardegna) nella tradizione mitografica e nella cartografia antica", in *Bollettino dell'A.I.C.*, 120 (2004), pp. 5-42.

18. S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 4, 5, 7, 8, 10, pp. 300-302.

19. Sebbene le carte siano anonime, è comunque verosimile un coinvolgimento dell'Arquer nella loro elaborazione, i cui contenuti denotano una buona conoscenza dell'opera tolemaica, ma soprattutto l'esperienza diretta dei luoghi rappresentati (I. Zedda Macciò, "Costruire la carta negli Stati della Corona di Spagna. Istruzioni centrali e applicazioni periferiche", in *Atti del I Seminario di Studi Dalla mappa al GIS* (Roma, 5-6 marzo 2007), a cura di C. Masetti, Genova, Brigati, 2008, pp. 107-108). Si vedano inoltre G. Petrella, "La *Sardiniae brevis historia* di Sigismondo Arquer e la tradizione a stampa della *Cosmographia* di Sebastian Münster", in *Italia medioevale e umanistica*, XLVII (2006), pp. 255-285; S. Arquer, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di M.T. Laneri, con saggio introduttivo di R. Turtas, Cagliari, Cuec, 2007; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., n. 12, p. 302 e bibliografia ivi citata.

20. I. Zedda Macciò, "*Sardegna* (Sardegna)", in *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese Aggiuntavi la Descrittione di tutte l'isole*, vol. I, Bergamo, Leading edizioni, 2003, pp. 219-232 (rist. anast. dell'edizione 1568, Venezia, Lodovico degli Avanzi), 2 voll.

21. S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 26-27, p. 307. Maggior fortuna ebbe invece la pianta di Cagliari, passata con lievi modifiche nelle *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg, grazie alle quali circolò in tutta Europa e fu imitata per circa due secoli (*Ibidem*).

22. Sul significato del termine atlante si veda O. Baldacci, "Introduzione ad una Mostra di Atlanti antichi", in *Mostra di Tolomei e di Atlanti antichi*, XX Congresso Geografico Italiano (Roma, 29 marzo-3 aprile 1967), Roma, Società Geografica Italiana, 1967, pp. 48-51; I. Zedda Macciò, "Una «Raccolta Lafreri» presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari", in *La lettura geografica, il linguaggio geografico, i contenuti geografici a servizio dell'uomo. Studi in onore di Osvaldo Baldacci*, a cura di C. Palagiano, et al., Bologna, Patron, 1991, pp. 123-143; M. Quaini, *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Genova, Il Portolano, 2006, pp. 7-19.

23. Sul *Theatrum* e le sue riedizioni O. Baldacci, "Introduzione ad una Mostra di Atlanti antichi" cit., pp. 54-58; *Imago Italiae. La fabrica dell'Italia nella storia della cartografia tra Medioevo ed Età moderna* cit. pp. 537-582; M. Quaini, *Il mito di Atlante* cit., pp. 59-69; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 15-16, 22, 25, 31-32, pp. 303-309.

24. G. Mangani, *Il «mondo» di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Panini, 2006.

25. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 43-46; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., n. 15, p. 303.

26. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 46-48; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 26-27, p. 307 e bibliografia ivi citata. A differenza di Ortelio, Mercatore pubblicò solo carte nuove, costruite dopo aver vagliato, rettificato e aggiornato le fonti disponibili (M. Quaini, *Il mito di Atlante* cit., pp. 69-71). A metà del Seicento la proiezione di Mercatore fu utilizzata dal cartografo inglese Robert Dudley che, al servizio dei Medici, pubblicò a Firenze un atlante di carte nautiche in sei volumi di grande formato in cui compare una carta della Sardegna presente anche nella Collezione Piloni (M. Quaini, *Il mito di Atlante* cit., pp. 81-83; L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna*, rist. anast. con postfazione di I. Zedda Macciò, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1997, pp. 104-105, tav. XLII).

27. O. Baldacci, "Introduzione ad una Mostra di Atlanti antichi" cit., p. 60; I. Zedda Macciò, "Genesi di una forma cartografica: dall'idea all'esperienza" cit., p. 17; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., n. 33, p. 309.

28. M. Quaini, *Il mito di Atlante* cit., pp. 97-116. Anche nella Sardegna di fine '500 sono documentati alcuni casi di carte geografiche affisse alle pareti, ma si tratta di dimore signorili (S. Nocco, "Circolazione e diffusione della cultura geografica nella Sardegna moderna" cit., p. 494.

29. Essa sarebbe infatti derivata, attraverso percorsi ancora non del tutto chiari, dall'immagine della Sardegna dipinta tra il 1580 e il 1582 dal frate domenicano Egnazio Danti nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, a sua

volta basata sui modesti e lacunosi disegni di Rocco Capellino, ingegnere militare al servizio del Re cattolico, addetto alle fortificazioni dell'Isola per vent'anni. Questi, privi di scala e inquadramento geografico-astronomico, rappresentavano un'isola dal profilo costiero incerto, con l'interno affollato di monti e fiumi, la toponomastica errata, il golfo di Cagliari rivolto ad Est. (I. Zedda Macciò, "La conoscenza della Sardegna e del suo ambiente attraverso l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche" cit., pp. 336-338; Ead., "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 51-57; Ead., "Cartografie e difesa nella Sardegna del Cinquecento" cit., pp. 640, 658-659 e bibliografia citata. Sull'*Italia* si vedano i vari contributi in *Imago Italiae. La* fabrica *dell'Italia nella storia della cartografia tra Medioevo ed Età moderna* cit.).

30. Un'eccezione è costituita dalla carta anonima stampata intorno al 1639, ma pervenutaci in esemplare unico conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, attribuita all'intellettuale sassarese Francesco de Vico, autore anche di una *Historia General de la Isla y Reyno de Sardeña* (L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit., pp. 87-91 e tav. XXXVI).

31. Un confronto fra le varie carte "maginiane" presenti nella Collezione mostra facilmente la permanenza di errori, anche banali, in parte attribuibili alla pratica del riuso delle lastre incise per la stampa che riproducevano modelli cartografici fortunati con aggiornamenti e correzioni minime.

32. Si vedano i numerosi esempi in L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit. e *Imago Sardiniae. Cartografia storica di un'isola mediterranea* cit.

33. L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit., p. 116 e tav. XLVIII; p. 119 e tav. XLIX e ivi la postfazione di I. Zedda Macciò, "Carte e cartografi della Sardegna", pp. 441-457; Ead., "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 64-66.

34. E. Poleggi, *Carte francesi e porti italiani del Seicento*, Genova, Sagep, 1991; A. Guarducci, "Torri e fortezze del Mediterraneo nella cartografia nautica della Marina militare francese (seconda metà XVII-metà XVIII secolo)", in *Defensive architecture of the Mediterranean XV to XVIII Centuries. Proceedings of the International Conference on Modern Age Fortifications of the Mediterranean Coast. FORTMED 2016* (November 10th, 11th, 12th 2016, Università degli Studi di Firenze), vol. III, Firenze, G. Verdiani ed., DIDAPRESS, 2016, pp. XXIX-XXXVI.

35. Su queste carte si veda anche S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit.

36. P. Sereno, "Note sull'origine della topografia militare negli Stati sabaudi", in *Imago et Mensura Mundi*, a cura di C. Clivio Marzoli, Atti del IX Congresso Internazionale di Storia della Cartografia, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 491-496; P. Sereno, "«Li Ingegneri Topograffici di Sua Maestà». La formazione del cartografo militare negli stati sabaudi e l'istituzione dell'Ufficio di Topografia Reale", in *Rappresentare uno Stato. Carte e cartografi degli stati sabaudi dal XVI al XVIII secolo*, a cura di R. Comba, P. Sereno, Torino-Londra-Venezia, Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 80-81, 88.

37. I. Zedda Macciò, "I desideri del re: le rappresentazioni spaziali nella Sardegna sabauda" cit.; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 114, 130-131, pp. 338, 344.

38. L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit., pp. 202-205, tav. LXXXIV.

39. Ivi, pp. 188-189, tav. LXXVII-II; I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., n. 79, pp. 79-81; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., nn. 140, 145, 149-150, pp. 347, 349-350.

40. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 75-77, 83-85; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale" cit., n. 118, p. 339.

41. I. Zedda Macciò, "Alberto Ferrero della Marmora: l'*homme savant* e il cartografo", in *Studi di geografia e storia in onore di Angela Terrosu Asole*, a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 1996, pp. 86-87.

42. I. Zedda Macciò, "La forma. L'astronomo, il geografo, l'ingegnere" cit., pp. 88-92; L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit., pp. 285-287, tav. CXX.

43. L. Piloni, *Le carte geografiche della Sardegna* cit., p. 322, tav. CXXX.

Calaris die Hauptstatt in Sardinia.

Erklärung etlicher Oerter zu Calaris.

A S. Brancatii Thurn / auß Marmelsteinen gemacht.
B Das Rüsthauß.
C S. Brancatij Porten.
D S. Brancatij Brunn.
E S. Lucia Nunnencloster.
F Des Königs Pallast.
H Bischoffliche Kirch.
K Das Rhathauß.
L Der Marckt.
M Die Jüdengaß.
N Zum Heyligen Creutz / der Kinder Schul / da etwan der Juden Synagog gewesen.
O Q Zwey Bollwerck / wie auch zwey stehn bey dem S vnd Z. In Villa noua ist S. Johanns Kirch / Pfarrkirch vnnd ein Prediger Closter.
In Gliapola sind drey Kirchen vnd der Galgen.
In Stampar ist ein Pfarrkirch vnnd Sanct Claren Closter.
Ausserhalb den Vorstetten hat es viel Clöster / die sind mit Ziffern verzeichnet
1 Ist ein Closter zum guten Lufft genannt.
2 S. Marien Port.
3 Jesus ein Barfusser Closter.
4 S. Augustin Closter
5 Ein ander Barfusser Closter.
6 Palisa / da das Meer mit Pfälen vmbfangen.

I primi disegni di Cagliari dal mare

Marco Cadinu

Il disegno di Cagliari dal mare pubblicato nella *Cosmographia Universalis*, stampata a Basilea da Sebastian Münster nel 1550, è il frutto di un progetto grafico e descrittivo molto meditato.[1] L'immagine, è bene precisarlo, non è una veduta ma una rappresentazione ben più complessa, studiata nei minimi dettagli secondo le più avanzate tecniche di rilievo e disegno all'epoca applicate alle rappresentazioni urbane; la lettura del suo messaggio deve quindi considerare i principi di quella che al tempo era la giovane arte delle vedute di città, su cui si consolidavano codici e principi narrativi.
In molte delle raffigurazioni delle città dal mare, così come in quella di Cagliari, gli autori seguono modi radicati nelle tradizioni dei secoli precedenti, in particolare dettati dalla pratica del navigare, cui aggiungono ulteriori accorgimenti volti alla migliore restituzione grafica delle qualità estetiche delle città.
Un impegnativo percorso di sintesi finalizzato a concentrare in un solo disegno i numerosi dati e significati utili a identificare il luogo, la sua unicità, la sua storia.
In relazione alle tradizioni nautiche, motivo primo che spinge alla elaborazione disegnata o semplicemente descritta verbalmente del volto della città dal mare, gli autori utilizzano elementi eminenti della struttura urbana e del suo intorno geografico: rilievi, allineamenti tra torri, disposizioni monumentali, sono rese secondo una tradizione antica che permette di apprezzare la bellezza delle forme urbane dal mare ma, soprattutto, di rivelare ai pochi che le conoscono le chiavi di lettura dell'approdo, ossia l'entrata sicura in porto. Proprio i termini "conoscenza" ed "entrata" compaiono nei portolani già nel Duecento, come nel *Compasso de Navegare*, dove la tradizione topografica e nautica esprime le regole di accesso al porto militare di Pisa: «La conoscenza de Porto Pizano è cotale, che da garbino à una secca, en na quale è una torre, che se appella la Melliora, et è lontana dal porto entorno x milliara. / Da levante à una torre en na quale se fai fano [faro] de nocte. / La 'ntrata de Porto Pizano è cotale: quando lo fondo pare enter II torre, fa quella via, e serrete en porto necto de tucte le secche».[2]
Il porto davanti al Castello di Cagliari, di fronte a quella che era stata la *Bagnaria* giudicale, modificato e protetto dalla palizzata pisana, ridefinito in fase aragonese e dalle mura di età moderna, sembra rispondere ad analoghi criteri: il suo accesso avviene secondo una rotta definita dall'allineamento delle grandi torri a nord e a sud del Castello, luoghi di fuoco notturno che rendono sempre visibile la via, sicura dai bassifondi. La forza di tali tradizioni si riscontra ancora nel *Piano della Rada e Darsena* del 1841, costruito su molteplici allineamenti tra punti eminenti il cui ruolo è funzionale all'orientamento lungo la rada, alla misura dei fondali e, come nel Medioevo, alla segnatura delle rotte di entrata; tra queste è la «M. Q. Visuale che conduce fuori dal basso fondo».[3]
Nel caso di Cagliari l'asse topografico e nautico è individuato dall'allineamento tra la torre di San Pancrazio o dell'Aquila, sulla sommità della città, e quella del Leone (inclusa oggi nel palazzo Boyle) collocata lungo il limite meridionale delle mura del Castello. Su questo asse è incardinato il primo progetto del Castello pisano del 1215, ma anche – e con estrema precisione – il successivo tracciamento delle lunghe strade principali dei due quartieri nuovi di Stampace e di Villanova; un orientamento di tipo fondativo sul piano urbanistico e addirittura di portata geografica, poiché diretto verso Pisa.[4]
L'utilità di tale allineamento è così durevole da permanere nella veduta di Cagliari dal mare pubblicata nella *Cosmographia Universalis* nel 1550: l'autore lo sceglie per impaginare l'immagine e renderla simmetrica, ordinata e orientata. Immaginando di collocarsi in un punto lontano sul mare, ma alto sull'orizzonte, l'autore costruisce una figura del tutto virtuale della città secondo una tecnica di rappresentazione che offre un risultato simile a quello che noi riconosciamo nelle assonometrie.

Caralis die Haupstatt in Sardinia. Calaris Sardiniae Caput, incisione a bulino, 33 x 21 cm, riedizione tedesca della *Cosmographia Universalis* stampata a Basilea da Sebastian Münster nel 1550.

831 Vniuerſelle, Liure II. 832

citez, villes, & bourgades, deſquelles nous ne ferons point icy de mētion, pour n'eſtre trop longs. Si Dieu nous donne repos & loiſir, nous eſcrirons vne hiſtoire plus longue des affaires des Sardes.

DE CALARI, CITE METROPOLITAINE DE SARDINIE.

Calari principale cité de Sardaigne, qui eſt icy figuree au plus vif qu'il a eſté poſſible, eſt diuiſee en quatre parties. Le milieu, qui eſt enuironné d'vn fort mur, eſt proprement appellé Calari: la partie, qui regarde vers Orient, eſt appellee Ville-neuue: celle qui regarde le Midy & la mer Mediterranee, eſt appellee la Gliapole, ou la Marine: & celle qui regarde vers Occident, ſe nomme Stampax. Et ces trois parties ſont comme faux-bourgs & dependances de la ville, dont i'expoſeray icy les principaux edifices l'vn apres l'autre.

CALARI.

A La tour de ſainct Brancace, grande & fort belle, & quaſi toute de marbre.
B La tour des munitions de guerre.
C Les portes de ſainct Brancace, où il y a trois portes de muraille l'vne apres l'autre, par leſquelles on entre en la ville.
D Icy eſt vne fontaine publique aſſez abondante, qu'on appelle la fontaine de ſainct Brancace.
E Saincte Luce, monaſtere des nonnains.
F Le palais du Roy, où habite le Viſroy.
G Le temple cathedral, ou epiſcopal.
H La priſon publique.
K La maiſon des Senateurs, qu'ils appellent la maiſon de la cite.
L La place de la cité.
M La rue des Iuifs, aſſauoir, où les Iuifs ont ha-

Y

De Carali, Cite Metropolitaine De Sardinie. Calari. Calaris Sardiniae Caput, incisione a bulino, 33 x 21 cm, riedizione francese della *Cosmographia Universalis* stampata a Basilea da Sebastian Münster nel 1550.

La simulazione del volo viene ricavata sulla scorta di una precisa pianta della città, una topografia dettagliata alla scala del singolo isolato urbano, corredata con dati e disegni particolareggiati dedicati ai principali monumenti. Questi ultimi, così come altri particolari dedicati alla rappresentazione dell'ambiente periurbano, vengono disegnati con un senso prospettico, volto all'inserimento di dettagli evidenti e veritieri, ma visti dal basso, quindi direttamente confrontabili con la realtà percepita. In effetti la veduta del 1550, quale specifico prodotto intellettuale e progettuale, dalla realtà si distacca per assumere il ruolo di straordinario vettore comunicativo, in cui si associano all'immagine topografica serie di simboli e altre sintesi storico narrative non esplicite.[5]

Un disegno non eseguito da Sigismondo Arquer

Numerosi particolari grafici, tra cui evidentemente le alte guglie di foggia nordica dei campanili, evidenziano l'appartenenza del disegno di Cagliari alla scuola di artisti e incisori ruotanti intorno alle officine di produzione della *Cosmographia* di Basilea; l'impaginazione, ordinatamente disposta, rivela un modo grafico che accomuna Cagliari a tante altre città europee e costituisce uno dei notevoli aspetti dell'opera di Sebastian Münster. Su di esso si incardinano concetti che considerano la simmetria, quindi l'ordine strutturale e compositivo delle città, quale segno di bellezza, organizzazione e in definitiva di buon governo; fattori da cui veniva fatta derivare la forza militare e mercantile delle città, tanto ostentata da essere perseguita anche per via grafica in occasione dei progetti delle vedute, al costo di intervenire con modifiche anche sostanziali nella reale resa definitiva dei luoghi rappresentati.[6]

La prima "levata" della pianta, indispensabile per la costruzione di un disegno di veduta dall'alto come quello di Cagliari del 1550, veniva eseguita in genere mediante coordinate polari, secondo metodi che seguivano le proposte di Leon Battista Alberti, con la scelta di un centro geometrico da cui l'architetto eseguiva l'opera. La figura urbana, inscritta in uno o più cerchi, si offriva alle elaborazioni analoghe a quelle che Leonardo da Vinci sperimentava nella pianta di Imola e negli studi per la veduta di Milano, tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del Cinquecento: la trasformazione della circonferenza originaria, vista in obliquo e ridotta in ovale, permetteva il controllo degli elementi eminenti su cui organizzare la resa topografica e quindi la scelta del punto di vista. L'uso della circonferenza quale geometria di controllo è evidente anche nel caso di Cagliari, ove le mura e le strade ai bordi dell'immagine, in realtà rettilinee, sono rese mediante curve.[7] Emerge chiaramente dall'analisi dei disegni quanto le vedute di città fossero a quel tempo un esclusivo prodotto di specialisti, sviluppate

a partire da precise topografie urbane; possiamo escludere che quella di Cagliari fosse tecnicamente alla portata del giovanissimo avvocato Sigismondo Arquer, inesperto nel disegno, cui tutti hanno sempre attribuito il ritratto di Cagliari; a lui deve essere riconosciuto il solo ruolo di estensore dei testi allegati alle immagini utili per il disegno della *Cosmographia*, probabilmente da lui consegnati ai tecnici dello studio di Sebastian Münster a Basilea insieme ai preziosi rilievi urbanistici e militari in suo possesso.[8]

Il disegno della città di Cagliari del 1550, esito di studi di architettura, può essere riconsiderato quale rielaborazione eseguita a Basilea combinando i dati delle più recenti planimetrie militari (cui probabilmente Giovanni Antonio Arquer, padre di Sigismondo, aveva al tempo già accesso) con una ipotizzabile precedente veduta a noi non pervenuta. Il vero autore del disegno deve essere individuato tra coloro che, nel ruolo di vedutisti incaricati di ridurre il disegno di Cagliari alla versione e dimensione di stampa, e quindi di incisori impegnati a preparare le matrici lignee, lasciano le loro firme o segni di riconoscimento indiretto nella nostra opera e nelle altre edite nella *Cosmographia*. Tra le loro sigle il nastro a volute del cartiglio e il fiore nero, presenti a Cagliari e nella veduta di Berna firmata dal monogrammista HRMD (Hans Rodolphe Manuel Deutsch), forse l'autore del progetto complessivo dell'immagine; i modelli seguiti nel disegno degli steccati, degli alberi, delle case, e soprattutto del mare reso secondo il singolarissimo tratteggio alternato, sono riconducibili invece alla modalità grafica del monogrammista CS (Christoph Stimmer), cui spetta la paternità dell'incisione nella matrice del disegno originale.[9]

CS e HRMD, esecutori di molte delle immagini edite nella celebre opera del Münster, lavorano di certo al disegno di Cagliari edito nel 1550, ma non si firmano. L'unico monogrammista

Caralis die Haupstatt in Sardinia. Calaris Sardiniae Caput, incisione a bulino, 33 x 21 cm, riedizione tedesca, particolare della fig. a p. 50.
La sigla AA, in evidenza sulle rocce nella parte alta della Marina, è riferibile a uno degli autori del disegno originale. La sigla GAA indicherebbe Giovanni Antonio Arquer. Dal *templum* di San Leonardo in su si leggono di seguito le lettere GAARQP, interpretabili come G(iovanni) A(ntonio) ARQ(uer) P(inxit). La sigla GAA è figurata tramite i tetti della anomala coppia di case bianche a destra della torre dell'Elefante, preceduti dalla grande G tracciata dall'antemurale dell'Elefante e dalla torre. I monogrammisti HRMD e CS, tra i principali esecutori delle figure della *Cosmographia* e rispettivamente disegnatore dell'immagine di Cagliari e incisore, pur non firmando lasciano evidenti cifre grafiche nella elaborazione del disegno.

A. Porro, *Coste del Golfo di Cagliari*, da *Atlante sulle Coste d'Italia*, parte III, tav. XLVIII, Genova, 1889, incisione su acciaio, 26 x 65,5 cm (immagine), 37 x 70 cm (foglio), editore Istituto idrografico della Marina. Il punto di vista scelto dal disegnatore è da una nave ancorata sulla medesima linea di allineamento nautico individuata dalle torri di San Pancrazio o dell'Aquila e dalla Torre del Leone, belvedere del Conte Boyle, già adottato dal disegnatore di Cagliari per il disegno del 1550 per la *Cosmographia Universalis*.

O. Copello, *Piano della Rada e Darsena di Cagliari*, 1841, disegno a inchiostro di china, 42,8 x 56,2 cm (immagine), 45,5 x 59 cm (foglio), particolare e totale. La serie di rilievi batimetrici e i prospetti della città sono eseguiti correlando la pianta della città ai capisaldi notevoli costituiti da rilievi e monumenti; tra questi la linea "*M. Q. Visuale che conduce fuori dal basso fondo*" individuata tra Bonaria e il colle retrostante. Il prospetto della città è invece ripreso lungo l'allineamento dei punti D e K, rispettivamente i campanili della Cattedrale in Castello e della chiesa di Sant'Eulalia, parrocchiale del quartiere Marina.

che firma il disegno di Cagliari, la cui sigla AA, oppure GAA, appare sotto il Castello, sulle rocce nella parte alta del quartiere Marina, è sconosciuto e non si rileva nelle altre vedute della *Cosmographia*. Nella sua sigla potrebbe essere identificato Giovanni Antonio Arquer, padre di Sigismondo, consigliere del viceré Cardona, vicino ai tecnici al tempo impegnati nei disegni per le mura della città; egli potrebbe avere avuto un ruolo nelle lunghe fasi preliminari alla realizzazione della veduta, e preteso quindi una "paternità" dell'opera. Non abbiamo però ulteriori evidenze della sua perizia nell'arte.[10] La sigla AA è ribadita in figura dai tetti della coppia di case bianche (uniche nella città) a destra della torre dell'Elefante, preceduta da una grande G tracciata dall'antemurale dell'Elefante – appositamente stilizzato – e dalla stessa torre; la G è in evidenza nella vicina scritta *Gliapola*, quindi nella G che indica più in basso il *templum* di San Leonardo. È una zona del disegno in cui si concentrano le sigle: dalla lettura dal basso in alto si infilano da San Leonardo le lettere GAARQP, interpretabili come G(iovanni) A(ntonio) ARQ(uer) P(inxit), con la R sulla torre e la Q in legenda sul *propugnaculum novum*; un possibile riferimento alla sua originale perduta veduta della città, portata a Basilea, ridisegnata da HRMD, incisa infine da CS.[11]
Come per molte delle immagini di città della *Cosmographia Universalis*, in particolare di quelle italiane come Firenze, Venezia e Roma, anche quella di Cagliari potrebbe essere il frutto di precedenti elaborazioni tecniche.[12] Di certo lunghi contatti dovettero precedere l'inclusione di Cagliari nell'edizione del 1550, secondo una prassi che vide spesso l'editore Sebastian Münster contattare per lettera i più eminenti personaggi delle città incluse nell'opera, quindi offrire loro spazio editoriale in cambio di assistenza nella fornitura di materiali di base e, a volte, di considerevoli compensi. Un'ulteriore circostanza che porta a escludere il ruolo di Sigismondo quale produttore estemporaneo, durante una pausa della sua vacanza, del disegno di Cagliari.[13] L'immagine di *Caralis Sardiniae Caput* emerge per raffinatezza grafica e dimensione; un disegno quindi commissionato ed elaborato, probabilmente esito di un'azione non unanime promossa da quella parte della società cui gli Arquer appartenevano.[14]

Erasmo Magno e Juan Francisco Carmona
Sul disegno di Cagliari dal mare pubblicato nella *Cosmographia Universalis* si innestano nuovi messaggi legati alla intensa attività di progettazione intorno alle nuove mura della città, il cui rilancio militare non può essere valutato separatamente dalla sosta della flotta di Carlo V in rada nel 1535, in preparazione della spedizione contro Tunisi. La visione della città imperiale ben si sposa con il recupero dell'immagine latente di città in forma d'aquila, presente nella fase pisana ma recuperata e innalzata a simbolo letterario prima dalla veduta del 1550 poi dai versi di Juan Francisco Carmona, dove la città parla di sé: «*Soj aguila Real pues la Cabeça / es el castillo y cola la marina / la una ala Villanueva se confiesa / y lotra es Estampache mi vezina*». Carmona nel rimpiangere le belle forme originarie della città, modificate a causa delle guerre, inserisce la rappresentazione dei bastioni in una nuova veduta della città inclusa nel suo manoscritto del 1631, conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari: un essenziale disegno a penna che eredita la visione urbana della *Cosmographia* personalizzandola con un coerente inserimento paesaggistico, privo però dei caratteri assonometrici che permettono di distinguere i singoli isolati in pianta.[15]
Tra le vedute della *Cosmographia Universalis* e quella del Carmona si inserisce una nuova immagine di Cagliari vista dal mare, disegnata da Erasmo Magno da Velletri, insieme a molteplici immagini delle coste mediterranee riprese durante le sue navigazioni con la flotta toscana tra il 1602 e il 1616.[16] Il disegno riprende Cagliari realmente dal mare, ossia dal suo livello, non senza una misurata artificiosità nella rappresentazione resa tramite cenni prospettici nel disegno delle fortificazioni a mare. Il punto di vista, verosimilmente dalla nave ancorata in rada, impedisce all'autore di registrare la topografia urbana, velata dalle prime file dell'edificato. Egli è interessato in primo luogo ai due quartieri fortificati di Marina e di Castello, tralascia quindi i borghi di Villanova e Stampace, militarmente inconsistenti, riservando l'unico disegno di

PIANO
della
Rada e Darsena
di
CAGLIARI

NOTE

DIMOSTRAZIONE DELLI FATTI D'ARME DEI GI
FEBBRAIO 1793. SEGUITI TRA L'ARMATA SARDA
Prospetto delle Parti assediate e nuove Fortificazioni di Cagliari.
Porzione del Stagno di S.t Avendrace
Ponte e Torre della Scafa
Bastimento Svedese Incagliato
Bastimenti Neutrali
Monte Orpino
S. Bardilio
Montisedu
Bonaria
Stagno
Quarto
PIANTA DE
LE PARTI DI CAGLIARI
P.P. del Carmine
Strada che tende a
Eredi fù Filippo Pina
Torre di Boccarino
Saline
Quartier dei Legieri
S. Bartolomeo
Casa e Vigna del S. Paolico Pina
Torre S. Stefano
Torre Sant' Elia
Torre del Poeto
di Calamosca
Torre di Cala Fighera
GOLFO DI CAGLIARI, CAPO SANT ELI
Punto della Visuale del Prospetto di Cagliari
RICHIAMO DELLE COSE PIÙ OSERVABILI INDICATE CON NUMERI
Scala per il Prospetto
1 Torre di San Pancrazio.
2 Campanile e Cupula della Cattedrale.
3 Torre dell'Aquila.
4 Belvedere del Castello.
5 Convento delle monache Cattaline.
6 Bastioni di San Remi, e dello Sperone.
7 Regia Università, e Seminario.
8 Bastione del Balice.
9 Torre dell'Elefante e Monte di Soccorso.
10 Molino a Vento, e Bastione di S. Pancrazio.
11 Chiesa di S. Lorenzo fuori della Città.
12 Capucini di buon Camino.
13 Polveriera, e Castello di S. Michele.
Borgo di Stampace.
15 Chiesa di S. Efisio.
16 Convento de P.P. Francescani Conventuali.
17 Collegio Exgesuitico di S. Michele.
18 Chiesa di San Nicolò.
19 Convento de P.P. del Carmine.
20 Collegio dell'Annunziata de P.P. Scolopi.
21 Chiesa di San Pietro, e Portino.
22 Chiesa di S. Paolo, e Trinceramento.
Borgo della Marina
23 Bastione e Convento di Sant'Agostino.
24 La Sanità, Porta del Molo, e Portino S. Efisio.
25 Convento de P.P. Paoloti.
26 Chiesa, e Ospedale di Sant'Antonio.
27 Chiesa del Santo Sepolcro
d. Sant' Eulalia.
29 Collegio dei Studi in Santa Teresa.
30 Chiesa di S. Rosalia de P.P. M.ri Osservanti.
31 Porta Gesù, e Magazzino.
32 Reg.a Darsena, e Portino S. Saturnino.
33 Galera e Magazino del Sale.
Borgo di Villanova.
34 Chiesa di San Giacomo.
35 Chiesa de P.P. di San Domenico.
36 Fabbrica del Tabbacco.
37 Capucini di S. Benedetto.
38 Chiesa di S. Lucifero de P.P. Trinitari.
39 Chiesa de Santi Cosmo, e Damiano.
Luogo di Quarto
40 Chiesa di Santa Maria
41 Convento de P.P. Capucini.
42 Chiesa Parroc
43 Chiesa di Sant
44 Portino e Chie
45 Linea divident
46 Portini tra la
47 Lazzaretto e
48 Portino di
49 Perdalìada, e
50 Portino e
51 Portino del
52 Portino per
53 Allogio del Sig.
del Campo di
54 Lancia Parlam
55 N.o 8. Bastime

Giuseppe Maina, *Dimostrazione delli fatti d'arme dei giorni 24, 27, 28, gennaio, e 13, 14, 15, e 16 febbraio 1793. Seguiti tra l'armata sarda e quella della nazione francese*, fine XVIII-inizio XIX secolo, incisione a bulino su rame colorata a mano, 37,5 x 52,5 cm (immagine), 39,5 x 54,8 cm (foglio).
Il *Prospetto delle Parti assediate e nuove Fortificazioni di Cagliari* è ripreso da una angolazione segnata in basso a sinistra, utile per riconoscere il luogo dell'ancoraggio e confrontare il disegno con precedenti riprese, al tempo eseguite con l'ausilio del cannocchiale.

Vue de Cagliari, litografia di V.A. Poisson del 1883, da *Roissard de Bellet, La Sardaigne a vol d'oiseau en 1882*, 11,7 x 34 cm (immagine), 24,5 x 42 cm (foglio), Paris, 1884, Planche I. L'immagine restituisce la veduta della rada antistante la Darsena e del fronte mare della città, in via di trasformazione dopo la demolizione delle mura.

architetture fuori porta alla chiesa di San Pancrazio, sul crinale, a sinistra dell'immagine. Su questa chiesa, in allineamento con l'estremo del bastione di Sant'Agostino, si fissa il primo riferimento del punto di vista; il secondo allineamento nautico, che determina il punto di ancoraggio, è dato dalle torri dell'Elefante – in primo piano sulle mura – e di San Pancrazio, appena visibile alle sue spalle.
Il pregio della ripresa dal vero è il dettaglio del profilo urbano, emergente dalla linea dei bastioni appena compiuta, insieme alle chiare rappresentazioni delle architetture. Da sinistra sul Castello si registra una inedita immagine di Santa Croce, ruotata verso il mare e distinta da un corpo turrito d'ingresso cui si affianca un'aula; ancora sul Castello, inquadrato dalla coppia di bastioni meridionali, la torre dell'Elefante è affiancata a oriente dal muro e da molte delle torri medievali, evidentemente ancora ben visibili in una fase in cui la costruzione dei palazzi lungo la via Università doveva essere ampiamente incompleta. Al centro della rocca, davanti al campanile del Duomo, si staglia la mole del Palazzo di Città, in una inedita rappresentazione merlata nota finora solo dai documenti. A valle, entro le nuove mura che chiudono la Marina, si identifica da sinistra Sant'Agostino, privo però della cupola forse non completa all'epoca; in primo piano la mole di quella che potrebbe essere la chiesa Santa Lucia in costruzione, i cui muri laterali appaiono rinforzati dai contrafforti e predisposti per la costruzione delle cappelle laterali, e forse con la cupola al tempo già conclusa.[17] Alle sue spalle, più in alto, il complesso di Sant'Antonio, privo ancora delle sue cupole, quindi un elemento cupolato

attribuibile al campanile antico del San Sepolcro, testimoniato dalle fonti e poi perduto. Il campanile al centro, di certo attribuibile al complesso di Sant'Eulalia, sarebbe in posizione traslata. La mole edilizia di fronte alla porta Villanova, a destra nella parte alta della Marina, riprende il complesso del Monserrato, con campanile a vela.

La veduta di Erasmo Magno introduce all'esame di quelle vedute, di carattere eminentemente militare, realizzate secondo precisi canoni di scelta del punto di vista dal mare: torri, campanili, cime montane, oltre a definire il "punto nave" costruiscono la rete di capisaldi per il disegnatore, che li collega alle piante di cui dispone. Il controllo della propria posizione nel mare permette all'artista di determinare il luogo esatto dove ancorarsi per aggiornare il suo lavoro nei giorni successivi o per verificare dopo anni una veduta militare fatta da altri e già in suo possesso.

Di tale atteggiamento sono chiari rivelatori alcuni disegni conservati nella Collezione Piloni di Cagliari. Nel prospetto della città di Cagliari del 1797, annesso alla rappresentazione dell'assedio francese alla città, l'autore annota nella planimetria generale la linea al tratteggio verso la sua nave detta «Linea visuale dove si operò per prendere gli oggetti principali del prospetto» e per disegnare il «Prospetto delle parti assediate, e nuove fortificazioni di Cagliari».[18] Analogamente l'ancoraggio in rada secondo l'allineamento tardomedievale eternato dalla *Cosmographia*, ossia tra le torri di San Pancrazio e del Leone, è ancora una volta utilizzato per il disegno della *Veduta 64 – Rada di Cagliari*, porzione urbana della lunga veduta del 1889 dell'intero arco costiero del Golfo.[19]

Note

1. Le due edizioni tedesca e latina del libro, edite nel 1550, riportano il testo "Sardiniae brevis Historia et descriptio" e l'immagine di Cagliari. La Collezione Piloni ne possiede una più tarda francese, dove essa compare alla pagina 832, quindi una ristampa successiva in tedesco della pagina 621; sulla serie di ristampe e sul momento storico vedi *La Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di M.T. Laneri, Cagliari, Cuec, 2008, in particolare, pp. XCIX-CVI. Per i disegni oggetto del presente contributo vedi L. Piloni, *Carte geografiche della Sardegna*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1974 (rist. anast. Cagliari, Edizioni Della Torre, 1997, con postfazione di I. Zedda Macciò, "Carte e cartografi della Sardegna", pp. 443-457).

2. Dal Codice Hamilton, 396, conservato a Berlino e detto Carta Pisana, edito per la prima volta in B.R. Motzo, *Il compasso da navigare. Opera italiana della metà del secolo XIII*, Cagliari 1947, f. 14, p. 20.

3. Si tratta di un allineamento tra la chiesa di Bonaria e la collina retrostante; la linea di stazionamento per la ripresa della veduta è tra il campanile del Duomo e quello di Sant'Eulalia, indicata dai punti D-K; *Piano della Rada e Darsena di Cagliari. Eseguito dal Piloto del R. Brick la Nereide O. Copello. 1841*, Collezione Luigi Piloni, Cagliari, Biblioteca Universitaria.

4. Le vie di Sant'Efisio e di San Giovanni vengono programmate secondo tale asse, il cui progetto si colloca intorno agli anni '60 del Duecento, cfr. M. Cadinu, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma, Bonsignori, 2001, pp. 65-69, e tavv. 17-20. La direzione su scala geografica si verifica oggi rapidamente con google earth, prima con carta e bussola. M. Cadinu, "Simbolo e figura nella Cagliari medievale", in *Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio*, Nuova Serie, 2/1996, Roma, Edizioni Kappa, 1997, pp. 139-144.

5. L'analisi dell'immagine di *Caralis Sardiniae Caput* edita in latino da S. Münster, *Cosmographia Universalis*, Basel 1550, p. 244, e qui riproposta con alcuni aggiornamenti, è stata da me presentata al Convegno Nazionale *I punti di vista delle città. Parte seconda: XVI secolo*, Roma, Facoltà di Architettura "Valle Giulia", 10 dicembre 2004, nella relazione *Cagliari vista dal mare. XVI secolo*. Gli atti in M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la Cosmoghraphia del Münster del 1550", in *I punti di vista e le vedute di città. Secoli XIII-XVI*, a cura di U. Soragni, T. Colletta, Roma, Edizioni Kappa, 2011, pp. 160-174. Il medesimo testo è stato in anteprima pubblicato in M. Cadinu, *Cagliari. Forma e progetto della città storica*, Cagliari, Cuec, 2009, pp. 102-124.

6. Su tali aspetti cfr. E. Guidoni, "Le città portuali e il paesaggio urbano medievale", in *Atti del Convegno di Studi in memoria di Robert P. Bergman* (Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 1-3 giugno 2001), Amalfi 2005.

7. Sul clima culturale internazionale che porta gli studi di prospettiva verso il "ritratto di città", e in particolare le elaborazioni di carattere assonometrico cui Leonardo da Vinci si applica con importanti posizioni teoriche, vedi E. Guidoni, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Roma, Edizioni Kappa, 2002; più in generale E. Guidoni, A. Marino, *Storia dell'Urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1982, in particolare p. 128 ss. ("I ritratti di città. Cartografie descrittive e immagini di dominio") e p. 185 ss. ("Gli artisti e lo spazio"). In seguito, anche con riferimenti a Cagliari, C. de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 121-126. Una esaustiva sintesi delle tecniche del tempo in T. Colletta, "Le "innovazioni" dell'iconografia urbana del Cinquecento europeo nella scelta dei punti di vista", in *I punti di vista* cit., pp. 111-138; il caso della costruzione ovale della veduta di Messina, coeva a quella di Cagliari, è trattato in N. Aricò, "Il ritratto di Messina del 1554", in *I punti di vista* cit., pp. 139-159.

8. Questa affermazione e le conseguenti nuove attribuzioni che seguono mi appartengono e sono state per la prima volta – come sopra annotato – presentate pubblicamente nel 2004 e stampate nel 2008, nel 2009 e nel 2010. Il viaggio verso Bruxelles di Sigismondo Arquer non ancora ventenne, con sosta a Basilea, ma soprattutto la sua figura culturale e politica, sono trattati da una bibliografia piuttosto ampia, non oggetto del presente saggio; si vedano i riferimenti in S. Loi, *Sigismondo Arquer. Un innocente sul rogo dell'inquisizione*, Cagliari, AM&D, 2003, p. 25 ss. La sua sosta presso «Sebastiano Munstore, huomo eruditissimo», durata circa quaranta giorni, fu tutta impegnata nella scrittura del testo "Sardiniae brevis Historia et descriptio", incluso nell'opera di Münster (stampato alle pagine 242-250 della *Cosmographia*), e credo della didascalia; questo si evince da una sua lettera scritta da Bruxelles il 12 novembre 1549, cfr. S. Loi, *Sigismondo Arquer* cit., p. 271, doc. III, c. 138v (79v). Tempo giudicato davvero breve e analizzato in *La Sardiniae brevis historia et descriptio* cit., p. CVII e n. 26.

9. Anche indicato come Christoph Schweicker, altrove Carl Stimmer, monogrammista non univocamente riconosciuto ma dallo stile ben chiaro; cfr. M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare" cit., pp. 161-164, 172-174. Benché non citato questo mio scritto ha direttamente ispirato Giorgia Atzeni, fino a tutti i dettagli che la portano ad attribuire l'incisione a "C.S.", cfr. G. Atzeni, "Münster, Sebastian «1489-1552»", in G. Atzeni, B. Cadeddu, *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra (Cagliari, Biblioteca Universitaria, Cappella Tridentina, 14 aprile-15 maggio 2012), Cagliari, Edizioni AV, 2012, pp. 122-124, le cui conclusioni sono richiamate nella "Prefazione" da M.G. Scano Naitza, pp. 6-7. Sulla non attribuzione a Sigismondo Arquer concorda Giampaolo Marchi che ha illustrato gli aspetti grafici dell'incisione in una conferenza tenuta a Cagliari il 1 maggio 2016, *Ecce Insula, Cagliari*

e la Sardegna a metà del '500: da Sigismondo Arquer a Padre Egnatio Danti, passando per Geronymo Ferra o: Hieronim(us) Ferra, pintor del Ceruo, ribera de Genoua. Tutti gli altri commentatori del capitolo dedicato a Cagliari incluso nella *Cosmographia*, assegnano a Sigismondo Arquer la paternità del disegno, prescindendo però da letture analitiche della sua progettazione e dal suo confronto con le tecniche del tempo: da A. Muratori, *Antiquitates Italiae Medi Evi*, Torino 1738, che indica "*Sardinia Auctore Sig.° Arquer*", alla raccolta delle tante carte derivate dalla veduta, con utili commenti e cenni bibliografici sull'Arquer edita in I. Principe, *Le città nella storia d'Italia. Cagliari*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 69, n. 2 p. 108 e fig. 45 p. 80; si vedano quindi tra gli altri O. Baldacci, "Appunti sulla carta della Sardegna di Sigismondo Arquer", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 1951, pp. 358-362; C. Thermes, *Sebastian Münster, Cosmographia Universalis, Basel 1550*, Cagliari 1987, p. 26 ss.

10. Cfr. M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare" cit., pp. 173-174, n. 21. Su Giovanni Antonio, inquisito nel 1540-41, quindi avvocato della città a corte almeno dal '47, si veda in S. Loi, *Sigismondo Arquer* cit., *passim*, e pp. 23-24.

11. M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare" cit. Sugli studi sui monogrammisti attivi attorno a Sebastian Münster, insieme alle centinaia di dotti europei che contribuirono alla redazione della sua monumentale opera col reperimento di immagini e dati, cfr. M. McLean, *The Cosmographia of Sebastian Münster. Describing the World in the Reformation*, Farnham, Ashgate, 2007, in particolare p. 299 ss. Sulla consuetudine metaforica e sulle sigle in uso nel primo Cinquecento si veda ad esempio E. Guidoni, *Giorgione: opere e significati*, Roma, Editalia, 1999.

12. Tra le altre immagini della *Cosmographia* quelle delle italiane Firenze, Venezia e Roma sono tratte da precedenti vedute. In esse si riconosce la firma di CS. Incongruenze nella didascalia, dove si registrano imprecisioni nei riferimenti tra lettere e numeri presenti nell'immagine, portano a immaginare la mancata revisione finale del disegno da parte di Sigismondo, che lascia Basilea quando l'opera non è completa; un fatto che porta a conseguenze importanti sul piano processuale e accuse inquisitorie all'autore, soprattutto in relazione al testo, cfr. *La Sardiniae brevis historia et descriptio* cit., pp. CXLII-CXLV.

13. I contatti di Münster su scala europea furono avviati nel 1539 e incessantemente alimentati lungo tutti gli anni '40; ne sono testimoniati anche in precedenza, cfr. M. McLean, *The Cosmographia* cit., pp. 159-162. I contatti tra Cagliari e Basilea che portarono agli studi per la realizzazione della veduta di Cagliari (nell'opera compare anche una topografia della Sardegna), dovettero durare anni o comunque risalire al tempo in cui Sigismondo era un fanciullo, o al più un giovane studente di leggi in Toscana.

14. Un bilancio sulla presenza delle nazioni nella *Cosmographia* metterebbe in evidenza il ruolo secondario della Spagna e le gravi divisioni derivanti dalle lacerazioni religiose in atto in Europa; Cagliari è attraversata in pieno da tali tensioni e la consegna a Münster dei materiali "segreti" sulla città e sull'Isola può essere interpretato nel quadro delle lotte politiche e religiose che arrivarono, negli anni precedenti, a proiettare sulla viceregina l'ombra dell'eresia. La condanna al rogo di Sigismondo Arquer nel 1574 rappresenta uno degli esiti di tali vicende.

15. La città in forma quadripartita e di aquila è traslata dall'araldica al progetto grafico nell'immagine di Cagliari della *Cosmographia Universalis*, quindi descritto esplicitamente nei versi di Carmona in cui il cui capo è nel Castello, la coda nella Marina, le ali in Villanova e Stampace; il tema è stato per la prima volta trattato in M. Cadinu, "Simbolo e figura nella Cagliari medievale" cit., pp. 139-144. Il manoscritto di Juan Francisco Carmona, *Santuario de Sardegna - Alabanças de los Santos de Sardeña por el Doctor Juan Francisco Carmona, sardo calaritano conpuestas y ofresidas a honorra y gloria de Dios y de su Santos, 1631*, è conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, Raccolta Baylle, S.P.6.2.31, IV Alabança (ff. 104/105 f.,v.).

16. Il rapporto di viaggio di Erasmo da Velletri, recentemente riscoperto da Giuseppina Scamardì nei fondi della Biblioteca Ricciardiana di Firenze, dove si conserva sotto la segnatura ms. 1978, è intitolato *Imprese delle galere Toscane*, e fu effettuato a seguito dell'Ordine militare-religioso di Santo Stefano Papa e Martire. Rimando per la disamina dell'opera, contenente alcune immagini della Sardegna (vedute di Alghero, di Cagliari e di Pula) all'edizione di G. Scamardì, *Sì come il suo disegno demostra. Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere toscane (XVII secolo). L'Italia*, Roma, Aracne Editrice, 2016, che ringrazio per avere negli anni passati discusso con me i disegni.

17. Nelle aule in costruzione gli archi aperti sulla navata, murati, venivano costruiti nel primo impianto e sostenuti da contrafforti esterni a supporto delle volte in muratura, nel caso di Santa Lucia un'ampia botte. Un documento del 1620 descrive l'azione di costruzione della terza cappella di destra in profondità, affidata in quell'occasione ad un privato. Vista l'analogia delle forme architettoniche dell'impianto all'epoca, la mole dell'edificio potrebbe riferirsi al San Sepolcro, sebbene l'effetto di primo piano porti ad escludere l'identificazione. Sulla questione della cronologia delle cupole citate, ancora aperta, cfr. in M. Cadinu, "Il rudere della chiesa di Santa Lucia alla Marina di Cagliari. Architettura, archeologia e storia dell'arte per il recupero di un luogo della città medievale", in *Ricerca e Confronti 2010*, Atti delle giornate di studio di Archeologia e Storia dell'Arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari (Cagliari, 1-5 marzo 2010), a cura di R. Cicilloni, M.G. Arru, R. Ladogana, S. Campus, Supplemento 2012 *ArcheoArte*, 1, pp. 544-575.

18. Vedi in L. Piloni, *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1977, tav. IX; A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia: l'attacco francese alla città di Cagliari nel 1793", in *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, Bologna 1990, pp. 137-158.

19. La *Veduta 64*, parte della Collezione Piloni, è tratta dall'opera *Vedute delle coste della Sardegna*, parte III, Genova, Istituto Idrografico della Marina, 1889, ed è un'incisione di V. Colombo su disegno di A. Porro, riedita in parte in I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., p. 179, fig. 137.

Vedute della Sardegna dal Cinquecento all'Ottocento

Anna Saiu Deidda

Le stampe con vedute della Sardegna raccolte da Luigi Piloni si collocano tra la metà del XVI e tutto il XIX secolo con una continuità veramente interessante perché, almeno per quel che riguarda quelle di Cagliari, si può dire che non vi si registrino delle interruzioni e che vi siano documentati quasi quattro secoli della storia dell'incisione per la stampa riguardante l'Isola.
Per questo motivo ritengo possa essere utile considerarle nella loro successione cronologica che consente di coglierne l'evoluzione stilistica che, come si vedrà, risente con molta evidenza delle trasformazioni formali che interessano la storia delle arti figurative in generale e di quella dell'incisione per la stampa in particolare.
Si deve iniziare da uno dei più bei *Ritratti di città*[1] che è la veduta dell'antica città di Cagliari con il quartiere di *Castello* raffigurato all'interno delle sue mura medioevali, e le sue *Appendici* (*Villanova*, *Marina*, *Stampace*) all'esterno, nel disegno fornito a Sebastian Münster per la sua *Cosmographia Universalis* (pubblicata, a partire dal 1544, in diverse edizioni) dal sardo Sigismondo Arquer (1530-1571), laureato in teologia e diritto nelle Università di Pisa e di Siena, il quale ricorreva spesso al disegno per esprimere meglio il suo pensiero. Tra i disegni nelle carte del processo per eresia che lo avrebbe portato al rogo nel 1571 figura, infatti, anche l'abbozzo di una carta geografica del Mediterraneo nel quale, per rispondere alle accuse di un testimone, egli tracciò i due percorsi possibili per arrivare da Cagliari a Pisa, l'uno via mare, l'altro via terra attraverso la Corsica.[2]
Intitolata *Calaris Sardiniae Caput*,[3] questa immagine, dovuta al «vero inventore della *Forma Urbis* di Cagliari»,[4] disegnata e incisa nelle forme che sarebbero state caratteristiche della cartografia riguardante l'Europa nel XVI secolo,[5] è ricca di informazioni e deve essere considerata una delle più significative tra le numerose vedute di città raffigurate nell'atlante del Münster.

Strettamente collegata alla dettagliata descrizione della città, dovuta allo stesso Arquer, l'immagine è animata da numeri e lettere che individuano gli edifici (torri e chiese in particolare) che il suo autore riteneva i più significativi non solo all'interno del *Castello* ma anche nelle sue *Appendici* esterne che, in quel momento storico, lasciavano fuori monumenti importanti, oggi scomparsi, come le chiese di Santa Maria del Porto (ai piedi del colle di Bonaria col suo Santuario), e i monasteri di Gesus e di Sant'Agostino, ai due lati del quartiere di Marina.
Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo si deve anche considerare la veduta di Cagliari in una incisione intitolata *Calaris in Sardinia* disegnata da Henry Cliven e pubblicata a cura

S. Effiso - Protettore di Sardegna, fine XVIII-inizio XIX secolo, litografia a colori, 31 x 23,5 cm (immagine), 38 x 27,8 cm (foglio), editore Ranieri e Fanfani, Milano, particolare.

De Calari, Cite Metropolitaine De Sardinie. Calari - Calaris Sardiniae Caput, incisione a bulino, 33 x 21 cm, riedizione francese, particolare della fig. a p. 52.

Simone Novella (incisore Francesco Hogemberg), *Calaris – Pianta della città di Cagliari*, 1572, incisione a bulino colorata a mano, 17 x 24 cm, editore Pietro di Bachul, Colonia.

di Philippe Gall[6] nella quale alla città, disegnata come un piccolo abitato caratterizzato da una fila di torri, è riservato uno spazio in riva al mare su una costa frastagliata, con l'evidenza di un promontorio roccioso che si spinge verso il primo piano occupato da quattro bastimenti con le grandi vele spiegate al vento che sembrano muoversi sul mare agitato. Sullo sfondo, sotto un cielo in cui grandi nuvole ombreggiate contrastano con la luminosità irradiata dal disco del sole, si vede un paesaggio collinare del quale si deve notare il gusto paesistico che privilegia la bellezza della natura rispetto alla necessità di documentare la realtà. Per quanto riguarda l'immagine della città in questa rappresentazione si deve, peraltro, osservare che, malgrado si tratti di un'opera di invenzione, la composizione supera la visione assonometrica usata negli *Atlanti*, visione che invece, dato il successo della veduta dell'Arquer, continua a essere adottata, finendo con l'affermarsi come modello di uno stile caratteristico e di una *forma* nella descrizione della città che sarebbero durati sino alla fine del Settecento. Infatti molte delle stampe sopravvissute dimostrano che, per più di duecento anni, il panorama arqueriano è stato imitato più o meno fedelmente, talvolta in modo anche più schematico, come si può notare agevolmente esaminando alcuni esempi, presenti nella Collezione, che conducono fino al 1753 e che, in generale, pur presentando una maggiore attenzione alla descrizione della natura e del paesaggio (in cui si introducono piccole alture, orti, filari di alberi), conservano la struttura fondamentale della città, murata e divisa in quattro quartieri. Essa dunque regge ancora, tanto che, anche successivamente al Seicento, si vedono immagini di Cagliari che non registrano le importanti opere di fortificazione intraprese sotto Filippo II, che avevano escluso il quartiere di Stampace.[7]
A questo punto può essere utile ricordare che il ricorso a modelli arcaizzanti nelle vedute delle città non è un fenomeno isolato, o particolare, del panorama arqueriano di Cagliari.

Lo si registra invece in numerosi casi per tutta l'Italia, soprattutto per le piccole città ma, talvolta, anche per città di grande rilevanza storica e politica.[8] Si hanno infatti a disposizione molte rappresentazioni, dovute ad autori diversi e in differenti contesti culturali, che consentono di verificare la persistenza di modelli cinque-seicenteschi (quasi sempre indifferenti alle nuove modalità usate dagli artisti nella rappresentazione dello spazio), e di arcaismi che riemergono in pieno Seicento, resistono per quasi tutto il Settecento e talora fino all'Ottocento.[9]
Per gli inizi del secolo XVIII, però, all'interno della Collezione si deve notare la presenza di immagini che mostrano una maggiore attualità nella tecnica usata. Ciò si vede nell'opera di artisti indipendenti dal modello arqueriano come accade nella rappresentazione di Cagliari in una incisione su rame che lo stesso Luigi Piloni indica come *Veduta ideale di Cagliari sotto il bombardamento della flotta inglese il 13 agosto 1708*.[10] Il titolo adottato dal collezionista suggerisce che chi la disegnò non vide veramente la città della quale, attraverso informazioni evidentemente generiche, raffigura in modo convenzionale la cinta muraria, le torri, i campanili e le cupole delle chiese, mentre descrive dettagliatamente, in primo piano, le numerose navi della flotta inglese al comando dell'ammiraglio Leake che, come è noto, nell'agosto del 1708 assediò la città durante la guerra di successione. Forse anche per questo motivo grande rilievo vi è dato alla decorazione a grottesche, che incornicia la veduta riallacciandosi in basso alla complessa cornice della stampa, degna di un argentiere anche per la durezza metallica del segno.
Si tratta di un documento artistico significativo di una sensibilità allora molto diffusa e che trova un utile confronto con l'analoga veduta realizzata per *L'Ingresso di Carlo III di Spagna nella città di Napoli nel 1737*. Firmata dagli stessi autori, stampata da J. Wolff, grande importanza vi assume la decorazione della cornice allegorica di gusto rococò rispetto

Joannes Blaeu, *Calaris*, da *Theatrum Civitatum*, XVII secolo, incisione a bulino su rame, 23,5 x 30,5 cm, luogo di stampa: Amsterdam.

Alfonso Lasor, *Caliari prima città della Sardegna*, da *Universus Terrarum Orbis scriptorum calamo delineatus*, 1713, incisione a bulino su rame, 12 x 18 cm, luogo di stampa: Padova.

Gabriel Bodenehr, *Cagliari oder Calaris die haupt des Vice Köenigs in Sardinien*, da *Curioses Staats und Kriegs Theatrum in Italien*, XVIII secolo, incisione a bulino su rame, 20 x 32 cm.

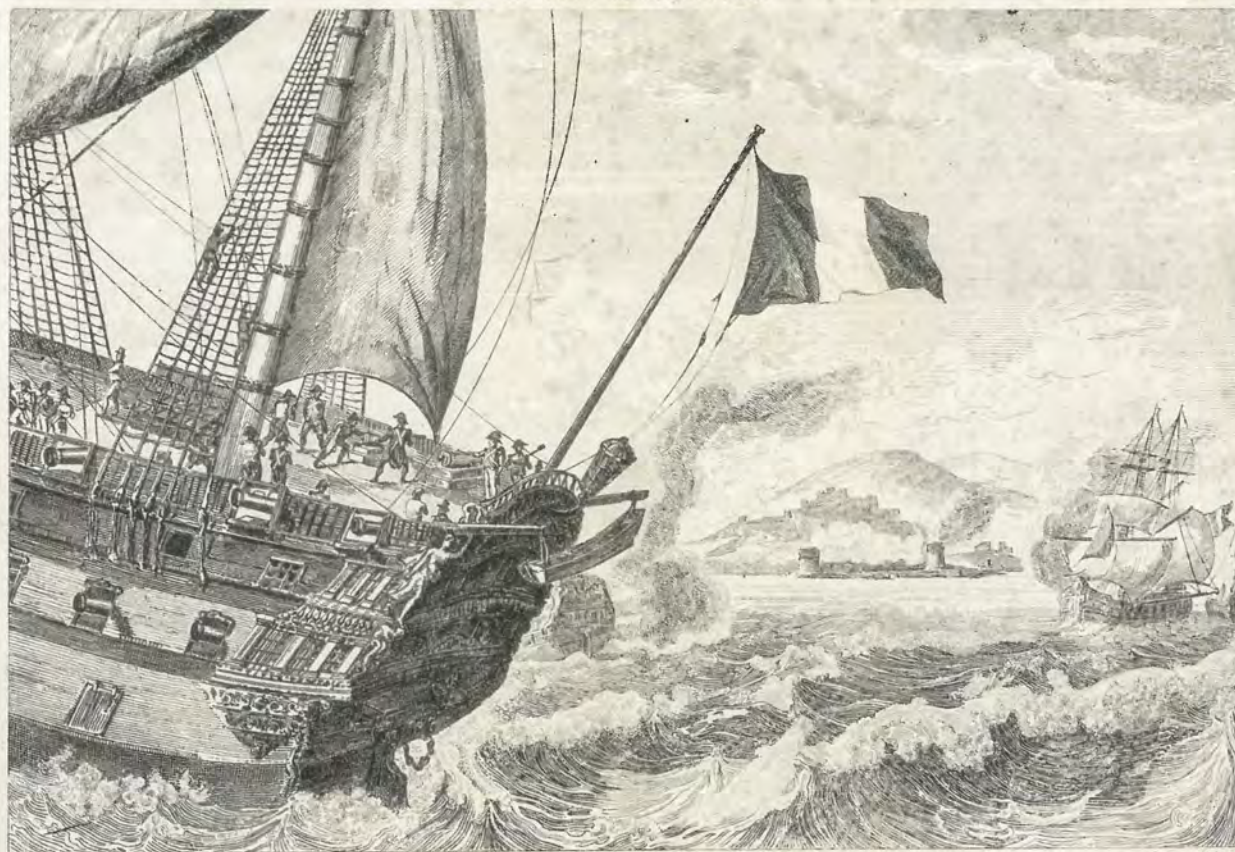
La città di Cagliari capitale dell'Isola e del Regno di Sardegna, da *Lo stato presente di tutti i popoli del mondo*, 1753, incisione a bulino su rame, 11,5 x 16,5 cm, editore Stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia.

Paul Decker (incisore Giovanni Augusto Corvino), *Veduta ideale di Cagliari sotto il bombardamento della flotta inglese il 13 agosto 1708*, 1708, incisione a bulino su rame, 46,2 x 39,2 cm (immagine), 54,5 x 42 cm (foglio), luogo di stampa: Augusta.

(?) Perelle (incisore Giuseppe dell'Acqua figlio), *Golfo di Cagliari*, prima metà XVIII secolo, litografia a colori, 15 x 21 cm (immagine), 21,5 x 27,5 cm (foglio), editore Perelle.

Jacob Philipp Hackert, *Le rivage de la mer dans les environs du port Cagliari dans la Sardaigne*, fine XVIII-inizio XIX secolo, cromolitografia, 22 x 25,5 cm (immagine), 26 x 31,5 cm (foglio), editore Suntach, Francia.

Claude Joseph Vernet, *Vue du port Cagliari dans la Sardaigne*, fine XVIII-inizio XIX secolo, acquaforte, 18 x 22,5 cm (immagine), 19,9 x 24 (foglio), editore Suntach, Francia.

all'immagine della città che risulta assolutamente inventata, e in secondo piano.[11] Alla fine del XVIII secolo appartiene anche un'altra veduta immaginaria di Cagliari. Si tratta della bella raffigurazione di un paesaggio marino con barche e pescatori nel quale la città non esiste se non per qualche cenno assolutamente generico. Intitolata *Golfo di Cagliari*, disegnata da Perelle e incisa su rame da Giuseppe dell'Acqua figlio,[12] vi si osserva un gusto romantico, nell'accezione del pittoresco, nell'insieme del "capriccio" con rovine e nella rappresentazione della vita popolare, in un paesaggio di cui si deve sottolineare l'efficacia evocativa del controluce, per le figure umane e gli alberi, a contrasto con la luminosità del cielo. Nella nostra immagine il riferimento è al disegno di un autore che nel cognome "Perelle" richiama una famiglia di artisti, documentata

Henri Cliven (incisore Philippe Gall), *Calaris in Sardinia*, fine XVI-inizio XVII secolo, incisione a bulino, 16 x 23,5 cm (immagine), 20 x 27 cm (foglio).

Combat naval et Attaque de Cagliari, 1833, litografia, 15 x 23,3 cm (immagine), 27 x 32 cm (foglio).

dalla seconda metà del Seicento, la cui attività prevalente era quella di pittori e incisori di paesaggi e di vedute. I caratteri stilistici e i dati biografici dell'incisore fanno pensare a una datazione al tardo Settecento che tiene conto del fatto che Giuseppe dell'Acqua era un incisore paesaggista di cui si conoscono molte opere tratte da quadri di Claude Joseph Vernet (1714-1789).[13]

In questo contesto, di particolare interesse risulta la presenza nella nostra Collezione di due altre rappresentazioni di paesaggio marino riferito a Cagliari, elegantemente poste all'interno di una cornice ovale a sua volta inserita in un rettangolo finemente decorato. Affini per la scelta del tema, collocabili tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, sono tratte da opere di due importanti artisti come Claude Joseph Vernet, appena citato, e Jacob Philipp Hackert. Rispettivamente intitolate *Vue du port Cagliari dans la Sardaigne, gravé d'apres Vernet. Vernet pinxit, Suntach direxit*[14] e *Le rivage de la mer dans les environs du port Cagliari dans la Sardaigne. Tiré du tableau original de Ph. Hackert, peint par J. Ph. Hackert, Suntach direxit,*[15] esse testimoniano l'interesse per il paesaggio della Sardegna in un'epoca nella quale l'Isola, pur non ancora inclusa negli itinerari del Grand Tour, era evidentemente entrata nell'immaginario di una società affascinata dall'esotismo e dai paesi "lontani".[16]

Nella *Vue du port Cagliari dans la Sardaigne ...* tratta da un quadro di Claude Joseph Vernet la città è richiamata da una torre accanto a un piccolo nucleo di edifici su un promontorio, ma, come spesso accade nei paesaggi di questo artista, la rappresentazione si esprime soprattutto nell'attenzione agli elementi naturali come le nuvole che animano il cielo, o il mare solcato da bastimenti lontani e da una barca a vela, a richiamare l'attività della pesca. Sulla riva, infatti, accanto a una giovane donna, si vede un gruppo di uomini con attrezzi da pesca e un grande pesce. Nel ruolo di asse compositivo, e in primo piano, si trova un albero spezzato, un'immagine che induce un sentimento di malinconia che rimanda a quella originale mescolanza di motivi tratti dall'ambiente naturale e umano che, nel Settecento, consentiva a tanti pittori stranieri, come appunto era Vernet, di ottenere paesaggi "italiani" idealizzati come quelli, ad esempio, delle due incisioni intitolate *Vue de la ville de Naples*, tratte da due suoi quadri in *pendant* (stampate a Parigi nel 1781) e, soprattutto, il dipinto con la *Veduta della costa di Genova* nel quale, come nella nostra incisione, «il titolo fornisce una informazione topografica che il quadro si incarica di smentire».[17]

Un discorso simile deve essere fatto per la vivace stampa a colori, tratta da un quadro di Philipp Hackert, intitolata *Le rivage de la mer dans les environs du port Cagliari ...* che richiama la riva del mare nei dintorni di Cagliari senza che nella composizione compaia almeno un edificio a rappresentarne l'abitato. Certo a richiamare un porto sul mare, vi si vedono alcuni scafi alberati che sembrano fermi, sullo sfondo di un ampio cielo, mentre sulla spiaggia, all'ombra di un grande albero, si trova un gruppo di persone intente a vendere e a comprare della frutta. I confronti che si possono istituire con altri quadri di Philipp Hackert sono numerosi, in particolare per il tono pittoresco sottolineato dalla varietà dei costumi, dalla presenza della bambina scalza e dei due cani, motivi che spesso si vedono nella sua vasta produzione di paesaggi italiani fra i quali esistono anche vedute di luoghi non celebri, talvolta «noti soltanto agli abitanti e non

Gioachino Corte, *Caralis per integrum mensem a Gallis obsessa/S. Ephisii patrocinio defensa*, fine XVIII secolo, incisione a bulino su rame, 42 x 32,5 cm (immagine), 56 x 45 cm (foglio), luogo di stampa: Cagliari.

ancora raggiunti dai viaggiatori stranieri».[18]
In particolare per la mancanza della città si può ricordare la *Veduta del porto di Barletta* del 1790[19] o anche quella del porto di Messina (che peraltro a quell'epoca era stata quasi distrutta dal terremoto del 1773)[20] o di Palermo in cui la città si scorge appena.[21] Vi prevalgono invece, attentamente ritratti nei loro più diversi aspetti e attività, i numerosi personaggi sui quali Hackert si era certamente documentato durante i viaggi fatti a partire dal 1778 per volere di Ferdinando IV che gli aveva commissionato le vedute di tutti i porti del Regno delle due Sicilie, vedute nelle quali gli edifici scompaiono quasi, e protagonisti sono il mare e gli uomini con i loro costumi e le loro attività quotidiane come accade nella incisione tratta dalla sua veduta di Cagliari.
La fine del Settecento è il momento in cui si registra un mutamento di prospettiva nelle immagini della città di Cagliari, che si evolvono verso una rappresentazione realistica che si avvale dell'opera dei tecnici, come i misuratori e i topografi, formati nell'ambiente militare o legati all'Azienda Ponti e Strade.[22] Nella Collezione Piloni esistono alcune incisioni legate all'episodio storico del tentativo della Francia repubblicana di impadronirsi della Sardegna, avvenuto nel 1793, anche con l'assedio navale di Cagliari e dei suoi dintorni, episodio bellico sul quale esistono delle relazioni scritte corredate di rappresentazioni grafiche[23] di particolare interesse anche perché sono abbastanza rare figurazioni analoghe, riferibili allo stesso momento storico e politico, per altri Stati italiani.[24]
In queste carte la veduta di Cagliari riveste un ruolo centrale anche se, in un certo senso, dipendente dal racconto concitato della difesa messa in atto dai suoi cittadini: l'abitato si mostra infatti schematizzato e minuscolo nella prospettiva che se ne dà da un punto di vista cartografico, che lo vede come lo schermo sul quale si proiettano gli spari e le cannonate puntualmente disegnati nell'alzato della pianta topografica che gli fa da base. Per la prima volta esso è reso in una corretta prospettiva geometrica, con grande attenzione agli edifici interessati dal racconto della battaglia contenuto nelle relazioni, individuati da numeri corrispondenti a quelli di una *legenda* posta a commento della tavola intitolata *Dimostrazione delli fatti d'arme ...* e firmata da Giovanni Antonio Maina.[25] Questa battaglia sarebbe stata ricordata molti anni dopo in Francia, in una piccola incisione, anch'essa presente nella Collezione, intitolata *Combatt Naval et attaque de Cagliari*, databile al 1833, incisa da Couché e Fortier,[26] con un'immagine nella quale la città non si vede, e il racconto è solo evocato da due torri costiere e da una grande nave da guerra sul mare agitato dalla tempesta che le relazioni ricordano come un elemento decisivo in quella battaglia.[27]
La piccola veduta di Cagliari di Giovanni Antonio Maina, finalmente esatta dal punto di vista topografico, e disegnata realisticamente alle falde e sulla sommità del colle del Castello, sarebbe stata anche utilizzata per una serie di stampe nelle quali la città assalita dai Francesi appare sotto la protezione del suo patrono, Sant'Efisio. La Collezione ne conserva alcuni esemplari. La più interessante sul piano formale è quella che si può ricondurre alla committenza dell'Arcivescovo Melano a ridosso dell'avvenimento del 1793, anche se la data riportata in un cartiglio visibile nell'incisione esposta rivela che se ne fece fare un'edizione nel 1798 a cura dell'arcivescovo Cadello.[28]
L'immagine, firmata da Gioachino Corte,[29] deriva da un suo disegno acquerellato datato al 1794[30] che mostra, nella parte alta della composizione, il patrono della città di Cagliari Sant'Efisio (fino a quel momento raffigurato in piedi sopra l'immagine della città bombardata dai Francesi), mentre riceve le stigmate, inginocchiato a guardare la Croce miracolosamente apparsa in cielo. La cornice istoriata riporta episodi della vita e del martirio del Santo insieme ai più significativi simboli cristiani. Manca la firma dell'incisore, che potrebbe essere stato quel Giovanni Battista Cecchi, fiorentino,[31] che firma un'altra interessante stampa con *Sant'Efisio protettore della città*, dovuta a G.A. Maina, conservata in una collezione privata,[32] dalla quale Gioachino Corte potrebbe aver preso l'idea della cornice istoriata. Insieme a questa si deve considerare un'altra immagine devozionale che, nei suoi vivaci colori, esprime un gusto più popolaresco. Intitolata *S. Effiso* (*sic*) *Protettore di Sardegna*, pubblicata a Milano presso Ranieri e Fanfani, dà un grande rilievo alla città pur nella

raffigurazione legata alla battaglia con le navi francesi in primissimo piano.[33]
L'Ottocento si apre con una rara opera d'arte litografica, pubblicata a Londra nel 1814 sulla base di un disegno del 1813, con una veduta di Cagliari osservata al mattino dal mare, da cui sarebbe stata tratta una suggestiva immagine intitolata *Cagliari-Morning-Sardinia*. La città vi appare ripresa in uno scurissimo controluce tra le fitte nebbie del mattino e come sospesa sulla superficie del mare. In una fedelissima rappresentazione, venata di romanticismo, della sua realtà quasi annullata dal controluce si coglie solo il profilo aguzzo delle torri, delle cupole, dei campanili contro un cielo chiaro, appena segnato da striature di nuvole, che si riflette nello specchio del mare, calmissimo e scuro anch'esso, sul quale si vedono numerose imbarcazioni.[34]
Fin dai primi decenni dell'Ottocento cominciano, dunque, ad apparire immagini di luoghi e situazioni particolari dell'Isola, soprattutto in zone accessibili dal mare, come accade tra il 1823 e il 1824 per l'interno della Grotta di Nettuno nei pressi di Alghero, di cui si conservano due belle vedute – rispettivamente intitolate *Grotte du Capo della Caccia pres d'Alghero*, e l'*Interior of the Grotto (sic) of Neptune, Sardinia 1824* – firmate da S.E. Miles e W.H. Smyth, nelle quali si coglie il senso della sorpresa per la scoperta di quelle meraviglie naturali da parte dell'autore, un geografo incaricato dalla Marina inglese del rilevamento topografico delle coste dell'Isola, che nel 1828 avrebbe pubblicato un libro sulla Sardegna.[35]
Una delle vedute della Grotta di Nettuno a Capo Caccia presso Alghero sarebbe stata fatta incidere in Francia da Alberto Ferrero Della Marmora e inclusa nell'*Atlante* che corredava la terza parte del suo *Voyage en Sardaigne*.[36]
A questa opera appartiene anche un'altra veduta presente nella Collezione, firmata insieme dal Della Marmora stesso e da un "Gonin" che è stato finora inteso come "Enrico", fratello del più noto Francesco il quale è invece, per sua stessa ammissione, il vero collaboratore dell'autore del *Voyage*. Infatti, secondo quanto scrive in un suo diario, egli fu, nel 1837, impegnato nelle «illustrazioni del Viaggio in Sardegna di Alberto Ferrero della Marmora».[37]
Si tratta della bella veduta prospettica con la *Course de St. Michel à Cagliari-Corsa di S. Michele in Cagliari, dessiné par l'Auteur et Gonin, Gravé par A. J. Lallemand*, che nella incisione su rame, a colori, riprende la tradizionale corsa di cavalieri che si svolgeva a Cagliari durante il Carnevale lungo la discesa che dalla chiesa di San Michele va verso la piazza Jenne, sotto lo sguardo di decine di persone sui balconi, ritratte nei loro diversi atteggiamenti, e delle maschere in vari costumi che nell'atrio della chiesa occupano il proscenio anche arrampicandosi sui pilastri della facciata. Alla base dell'immagine, la veduta conserva il disegno topografico del Della Marmora con la situazione in pianta di quella parte della città, con la strada in ripida discesa, affiancata sulla

Richard S. (incisore Bailey), *Cagliari-Morning-Sardinia*, 1814, incisione, 14 x 23 cm, editore Joyce Gold, Londra.

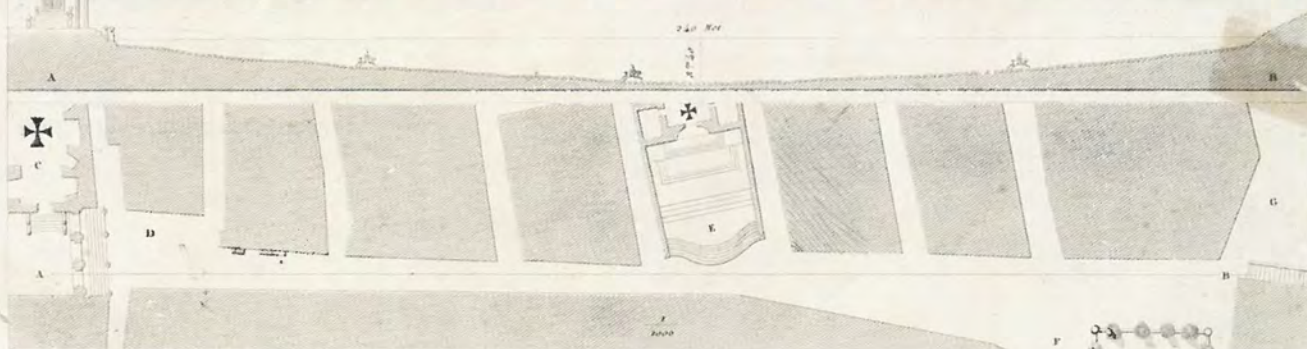
W.H. Smyth, *Interior of the Grotto of Neptune, Sardinia 1824*, 1824, litografia a colori, 19 x 29 cm (immagine), 27,3 x 37 cm (foglio), editore Day & Son, Inghilterra.

sinistra dagli isolati che comprendono la chiesa di Sant'Anna con la sua bella scalinata.[38] Questa immagine sarebbe stata copiata, con qualche variante nelle figure della folla e delle maschere e con l'esclusione del disegno topografico, in una litografia compresa in un libro di Baldassarre Luciano, pubblicato nel 1841.[39]
All'interno della Collezione un ruolo importante rivestono alcune tavole riprese dalla *Raccolta di n. XVI Vedute prese sulla centrale strada di Sardegna. Dedicate a S. E. il Marchese di Villahermosa di sua patria amatore zelantissimo. MDCCCXXXVII*, che ebbe una notevole diffusione.[40] Vi si conservano, infatti, diverse incisioni tratte dai disegni di Giuseppe Cominotti[41] ed Enrico Marchesi,[42] due tecnici collaboratori di Giovanni Antonio Carbonazzi[43] nell'Azienda Ponti e Strade, che sarebbero stati impegnati in numerosi lavori nel campo dell'architettura e dell'urbanistica in Sardegna nel primo Ottocento.
Dei due, Giuseppe Cominotti è ricordato anche per aver contribuito all'*Atlante* accluso al già citato *Voyage en Sardaigne* di Alberto Ferrero Della Marmora, opera nella quale curò tavole a colori con scene di vita popolare e diversi costumi tradizionali, esperienza di cui la Collezione Piloni conserva anche una preziosa testimonianza in un suo *Album* che raccoglie disegni acquerellati con alcuni importanti monumenti sassaresi nei quali risulta evidente la sua riconosciuta esperienza nell'arte del disegno, qualità tanto più apprezzabile alla luce dei notevoli cambiamenti apportati nel tempo ad alcune di quelle architetture.[44] Ciò che appare evidente in questi lavori è la grande attenzione ai dettagli costruttivi e decorativi degli edifici che ne consentono una immediata lettura come documenti della storia della città di Sassari nei secoli, sia attraverso le forme barocche degli interventi più recenti come *La Chiesa e Convento de' Cappuccini a Sassari, S. Pietro, Convento de' Minori Osservanti, Il Rosello* (tutti datati fra l'ottobre 1823 e il gennaio 1824), sia in quello di fondazione medioevale via via adattato nello scorrere del tempo, come si vede nel *S. Maria di Betlem, Convento de' Claustrali di S. Franc.* (dell'ottobre 1823)[45] in cui la monumentalità della costruzione è sottolineata anche dalla presenza di minuscoli personaggi in primo piano che sembrano ammirarla.

Diverse figure di persone intente ad attingere o a trasportare l'acqua si vedono anche nella veduta della fontana del Rosello, che fu poi il soggetto scelto dal Della Marmora per il suo *Itineraire de l'Ile de Sardaigne* ...[46]
Cominotti e Marchesi furono impegnati dal 1823, agli ordini dell'ing. Carbonazzi, nei lavori per la costruzione della Strada Reale, incaricati anche di riprenderne i punti giudicati i più adatti a "un racconto per immagini" dell'andamento dei lavori secondo il progetto dello stesso Carbonazzi, che intendeva dare all'impresa della realizzazione della strada una versione divulgativa.[47] I disegni acquerellati, con scorci interessanti e vedute delle tappe più importanti del percorso (alcuni dei quali si trovano nella Biblioteca Reale di Torino)[48] vennero utilizzati per le stampe che ne furono tratte a Parigi, nel 1837, a opera di autori diversi: interpreti specialisti di figure, come Victor Adam, o di paesaggi, come Hostein, Jacottet, Bardel, Lemercier, i quali specificano sempre il loro ruolo in calce a ognuna delle stampe.
Come si è detto, delle tavole della *Raccolta* presenti nella nostra Collezione, fa parte anche la *Dedica* che è rappresentata come una iscrizione classica su una antica lapide circondata da animali e piante che vogliono ricordare la natura dell'Isola (come il muflone, il cavallo o il fenicottero, il pesce, il corallo, il ficodindia o le palme), ma anche la sua storia più antica e particolare, richiamata da un nuraghe nel paesaggio in lontananza. Oltre alla *Dedica* si trovano, poi, due *Vedute di Cagliari* (dall'interno e dall'esterno), e le *Vedute di Monastir, Sanluri, Sassari* e *Porto Torres*.
Fin da una prima osservazione emerge come, nella gran parte di queste vedute, grande rilievo sia stato dato alla Strada Reale (oggi più nota come "Carlo Felice") che, a partire dal 1822, era stata tracciata fra Cagliari, al Sud dell'Isola, e Porto Torres, al Nord, disegnandola quasi del tutto ex novo, con un'impresa che emulava le opere degli antichi Romani. La strada è dunque sempre in bella evidenza, quasi come nell'opera di un grande artista quale il già ricordato Claude Joseph Vernet a cui, sotto Luigi XV, era stato richiesto un quadro, intitolato alla *Costruzione di una strada*, che avrebbe dovuto ricordare l'impegno posto, nella seconda metà del Settecento, nella espansione e nella cura

Francesco Gonin, Alberto Della Marmora (litografo A.J. Lallemand), *Course de St. Michel à Cagliari-Corsa di S. Michele in Cagliari*, da *Atlas du Voyage en Sardaigne*, II edizione, 1839, litografia a colori, 27 x 25,5 cm (disegno), 43 x 34,5 cm (foglio), editore Gonin, Torino.

Nella doppia pagina seguente:

Dieci litografie di Giuseppe Cominotti ed Enrico Marchesi, tratte dalla *Raccolta di n. XVI Vedute prese sulla centrale strada di Sardegna. Dedicate a S. E. il Marchese di Villahermosa di sua patria amatore zelantissimo. MDCCCXXXVII*, 1832, ciascuna 26,7 x 39 cm (immagine), 38,5 x 56 cm (foglio).

Dessiné par l'Auteur et Gonin
Gravé par A. J. Lallemand
Course de St. Michel à Cagliari
Corsa di S. Michele in Cagliari

VEDUTA ESTERNA DELLA CITTA' DI CAGLIARI.

VEDUTA INTERNA DELLA CITTA' DI CAGLIARI.

Giuseppe Cominotti, *S. Pietro, Convento de' Minori Osservanti*, gennaio 1824, acquerello in bianconero, 23,5 x 37 cm.

Giuseppe Cominotti, *Il Rosello*, ottobre 1823, acquerello in bianconero, 23,5 x 37 cm.

Giuseppe Cominotti, *S. Maria di Betlem, Convento de' Claustrali di S. Franc.*, ottobre 1823, acquerello in bianconero, 23,5 x 37 cm.

Giuseppe Cominotti, *Chiesa e Convento de' Capuccini a Sassari*, ottobre 1823, acquerello in bianconero, 23,5 x 37 cm.

della rete stradale in Francia. Quel dipinto ritrae i tecnici e gli operai al lavoro sullo sfondo di un paesaggio naturale «strutturato come un paesaggio eroico»,[49] conferendo una particolare solennità a un episodio di vita quotidiana. Forse proprio per la consapevolezza dell'importanza del loro lavoro in quell'opera, Cominotti e Marchesi, almeno una volta, ricordano anch'essi i tecnici (in abiti "civili": il cappello a cilindro, il giacchino corto, il berretto e il fazzoletto annodato intorno al collo) mentre parlano fra loro, in un tratto di strada che sembra appena spianato, nella *Veduta del villaggio di Macomer*.[50] Il protagonismo della strada con le grandi opere affrontate per realizzarla (in particolare i ponti necessari a superare i dislivelli, che sono sempre fedelmente ritratti, come nel caso della *Veduta del villaggio di Monastir presa dal secondo ponte verso il Nord*) si comprende, peraltro, non solo per l'esigenza di documentare l'importanza dell'impegno occorso per la sua realizzazione, ma anche per un ancora attualissimo interesse artistico da parte di piemontesi, evidentemente influenzati da una lunga tradizione nella pittura di paesaggio legata alla scienza topografica che, anche in Piemonte, era allora espressa in una grande quantità di raccolte di vedute, tra le quali si inserisce l'ultima produzione di Giuseppe Pietro Bagetti, con la serie di *Vedute del Piemonte e del Nizzardo*, molto apprezzate a Corte, e che certamente formavano il loro naturale contesto di riferimento.[51]

Sia pure a un diverso, e minore, livello artistico, quelle suggestioni si colgono nei caratteri compositivi e formali di tutte le vedute tratte dalla *Raccolta* conservate nella Collezione, in particolare nel gusto romantico dei contrasti ricercati fra luci e ombre, nella scelta degli scorci che danno rilievo alla strada, nel contesto di ampi paesaggi con alberi e colline, acque e cieli animati da nuvole, ma anche nei dettagli che sottolineano il gusto pittoresco nel ritrarre gli animali e le persone abbigliate nei diversi costumi tradizionali. È tipica di quel momento storico anche l'attenzione alle testimonianze architettoniche più significative della storia dell'Isola, dai romantici reperti archeologici come i frammenti di sarcofaghi e colonne ai piedi della torre di Porto Torres, ai monumenti paleocristiani come la chiesa di San Gavino disegnata sullo sfondo della *Veduta di Porto Torres*, ma anche alle testimonianze medioevali nei castelli come accade nella *Veduta di Sanluri*, o per le facciate e le cupole delle chiese sassaresi, e ancora più recenti architetture settecentesche che si impongono sul Bastione del Balice nello sfondo della *Veduta interna di Cagliari* che raffigura il primo tratto della Strada Reale.

Come era accaduto per la veduta dell'Arquer anche quelle di Cagliari presentate nella *Raccolta* ebbero numerose interpretazioni dovute ad autori ed editori diversi, alcune delle quali si vedono nella Collezione Piloni.

S.ta Maria di Betlem, Convento de' Claustrali di S. Franc.

Chiesa e Convento de' Capuccini a Sassari.

Pautas, *Città di Oristano*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia colorata a mano, 19,8 x 15 cm (immagine), 27,5 x 21 cm (foglio), editore Stamperia Botta, Torino.

In particolare per la *Veduta interna* si può dire, in generale, che in tutte non cambia la struttura fondamentale della veduta per quel che riguarda l'immagine della strada sullo sfondo della piazza Jenne e del Bastione del Balice, e gli unici interventi riguardano i personaggi e gli oggetti che la fanno vivere: gli uomini, gli animali, i mezzi di trasporto.[52]
Per un efficace contrasto si può invece, a questo punto, parlare di una diversa immagine dell'interno della città, presa dalla attuale piazza Jenne verso l'inizio della Strada Reale, immagine che ha un grande interesse storico in quanto ritrae il fianco di una chiesa che può dirsi ormai scomparsa, quella gotica di San Francesco di Stampace. Si tratta della stampa con *La partenza di S. Efisio il I° maggio nella strada di S. Francesco di Cagliari*, disegnata da Luigi Aspetti,[53] che fu incisa a Torino nella litografia di A. Ferri, nel 1854.[54]
Il successo della *Raccolta* è confermato dalla sua notevole diffusione che influì su numerose altre serie di vedute della Sardegna, sempre più spesso visitata da molti viaggiatori e anche da artisti che talvolta si fermavano a riprendere gli stessi paesaggi. Alcune delle più interessanti vedute tratte da quella *Raccolta* si trovano nella Collezione e sono state inserite nel libro *Cenni sulla Sardegna*, già ricordato, di Baldassarre Luciano, che sembra essere stato concepito come "un libro da sfogliare" più che da leggere.[55] In alcuni casi le vedute riportano la firma di incisori come Lorenzo Pedrone[56] o Pautas, ma la maggior parte delle immagini sono prive di firma. Le vedute riferite direttamente alla *Raccolta* riportano in basso la scritta *Con permissione* e sono state evidentemente autorizzate. Si tratta, ad esempio, dell'*Interno di Cagliari*, ma anche del *Villaggio di Sanluri*, o del *Villaggio di Codrongianus*, o di quelli di *Monastir*, di *Porto Torres* o della *Città di Oristano*, nelle quali, in generale, il riferimento è evidente per ciò che riguarda la struttura compositiva, con qualche minima variazione in dettagli secondari, ma si tende sempre a sottolinearne la vivacità attraverso la ripresa di personaggi nei costumi tradizionali e l'uso di un colorismo accentuato che tende a sfumare i contorni del disegno con un effetto di notevole efficacia.
Alla stessa raccolta sembrano riferirsi anche quattro bei disegni eseguiti a inchiostro, originali per lo stile, e che rivelano buone doti d'artista. L'anonimo Autore riprende le vedute di *Sanluri*, di *Codrongianus*, di *Sassari* (con figure nei costumi tradizionali) e di *Cagliari*, per la quale si riferisce alla *Veduta esterna*, da Occidente, in cui la città è in alto, sullo sfondo del cielo, e si mostra col suo profilo caratterizzato dalle torri e dalle cupole mentre si distende in basso verso il mare. Vi si dà anche un notevole rilievo al paesaggio naturale, abitato da uomini e animali, accanto a una grande casa colonica che occupa tutto il primo piano.
Contemporaneamente, fuori dalla Sardegna e fuori dall'Italia, continuano a essere pubblicate immagini della città di Cagliari completamente slegate dalla sua realtà, come accade nella

incisione intitolata *Cagliari* tratta da un disegno di *M.me Fel(icité?) Costes* pubblicata a Parigi, all'interno dell'*Italie pittoresque*, nel 1836.[57]
Vi si propone un piccolo abitato, ai margini di un bosco situato ai piedi di spoglie colline, quasi privo di qualunque caratterizzazione cittadina, senza un cenno a mura e fortificazioni, collocato a ridosso di un porto, accanto al quale si vede una piccola chiesa in riva al mare solcato da barche e vascelli alberati. Certo l'autrice non ha visto Cagliari, e la sua raffigurazione (che peraltro si ritrova quasi uguale con il nome di città corse come Ajaccio e Bastia nella stessa opera) si rifà a un modello evidentemente considerato autorevole e ancora valido: l'altrettanto immaginaria veduta proposta nell'incisione tardo-cinquecentesca *Calaris in Sardinia* di cui si è parlato. A questa immagine può essere accostata la *Vue d'un Village de Sardaigne* un'incisione su rame, acquerellata a colori, firmata *Millet Francisque pinx(it)-Pelletier sculp(sit)* sulla quale Luigi Piloni osserva che: «È la terza incisione francese a noi nota, nella quale il contenuto iconografico è del tutto estraneo al vero ... quasi esercitazione accademica di disegni ed incisione, anziché immagine reale».[58]
Per lo stile è collocabile nella prima metà dell'Ottocento e, per il sentimento bucolico che sembra ispirarla nella scena centrale dei due innamorati sul prato, si avvicina a due altre vedute, di più importante livello artistico che, nel 1859, documentano i paesaggi montani della Gallura, a testimoniare che sempre più spesso i viaggiatori non si limitano a ritrarre le coste, ma osservano e disegnano luoghi dell'interno particolarmente suggestivi.

Pautas, *Interno di Cagliari*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, cromolitografia, 15 x 19,5 cm (immagine), 19 x 27 cm (foglio), editore Stamperia Botta, Torino.

Francisque Millet (incisore Pelletier), *Vue d'un Village de Sardaigne*, XIX secolo, incisione a bulino su rame acquerellata a colori, 27,2 x 38,8 cm (immagine), 28 x 41 cm (foglio), editore Huquier fils, Parigi.

È il caso delle romantiche vedute intitolate *The Himbara (sic) from Tempio; Valley of the Liscia. Sardinia* firmate *M.A. Biddulph delin., M. e N. Hanart lith. Impr(essit)*[59] realizzate per il libro di Thomas Forester, uno studioso inglese evidentemente colpito dalle particolarità del paesaggio sardo più che dai suoi centri abitati, durante il suo viaggio tra le isole di Corsica e di Sardegna.
Nella prima sono rappresentate le cime del massiccio granitico del Monte Limbara viste dalla città di Tempio, capoluogo della Gallura. La montagna fa da sfondo alla scena "raccontata" in primo piano in cui i protagonisti sono le povere case e i pastori. La raffigurazione vive di due modi: quello più propriamente lirico del paesaggio montano sullo sfondo, quasi trasparente, che si confonde con le nuvole basse e il cielo terso in alto, che ha una sottolineatura "romantica" nelle mura in rovina sulla sinistra, e quello pittoresco, ai limiti del verismo, che si ferma a descrivere con attenzione partecipe le povere case e le persone che vivono e lavorano sull'altopiano roccioso e sui minuscoli tratti di terreno sul quale pascolano gli animali, come le caprette arrampicate sulle rocce. Nella seconda, che pone al centro il corso inferiore del fiume Liscia nel suo sbocco al mare con l'isola di Spargi dell'Arcipelago della Maddalena, riprende, in primo piano, accanto a due figurine in costume tradizionale, una delle rocce caratteristiche della zona che, modellate dall'erosione dovuta al vento e al sole, ricordano fantastiche figure.
Un interesse particolare riveste la serie di vedute realizzate a tempera da una nipote di Alberto Ferrero Della Marmora, Philippine (1837-1899), che, seguendo la tradizione della sua "Famiglia di pittori",[60] fin dall'adolescenza disegnava e dipingeva, firmando serie di costumi militari dell'Armata sarda e dei Bersaglieri, ritratti della famiglia reale, soggetti floreali e vedute del Piemonte, del Lago Maggiore, dell'isola d'Elba e della Sardegna che visitò percorrendo gli itinerari proposti dallo zio. Allieva di Enrico Gonin, fratello del più noto Francesco, che abbiamo già incontrato tra i collaboratori dell'illustre autore del *Voyage en Sardaigne*, Philippine frequenta l'Isola fra il 1852 e il 1856 (giovanissima, quindi, fra i suoi 15 e 19 anni), ritraendo scorci paesaggistici e centri abitati che, solo in qualche caso, si

M.A. Biddulph, *Valley of the Liscia. Sardinia*, prima metà XIX secolo, litografia a colori, 13 x 19 cm (immagine), 17,5 x 25 cm (foglio), editore M. & N. Hanhart, Inghilterra.

ispirano alle ormai diffuse vedute della *Raccolta* di Cominotti e Marchesi, distaccandosene anche per un aspetto molto importante: la quasi totale rinuncia alle figure umane ritratte con il gusto tipico del pittoresco che caratterizzano, invece, molte di quelle immagini, alle quali Philippine si ispira solo per quelle di Codrongianus, Sanluri, e Porto Torres.

Come si può osservare, il colorismo acceso che investe le tavole tutte, sottolineato dalla sapiente scelta di cornici considerate e trattate come uno sfondo, e accentuato dalle campiture compatte della tempera, insieme alla quasi totale assenza delle figure umane, provocano un effetto straniante, una sensazione di tempo sospeso, sottolineato anche dal titolo comune a tutte le

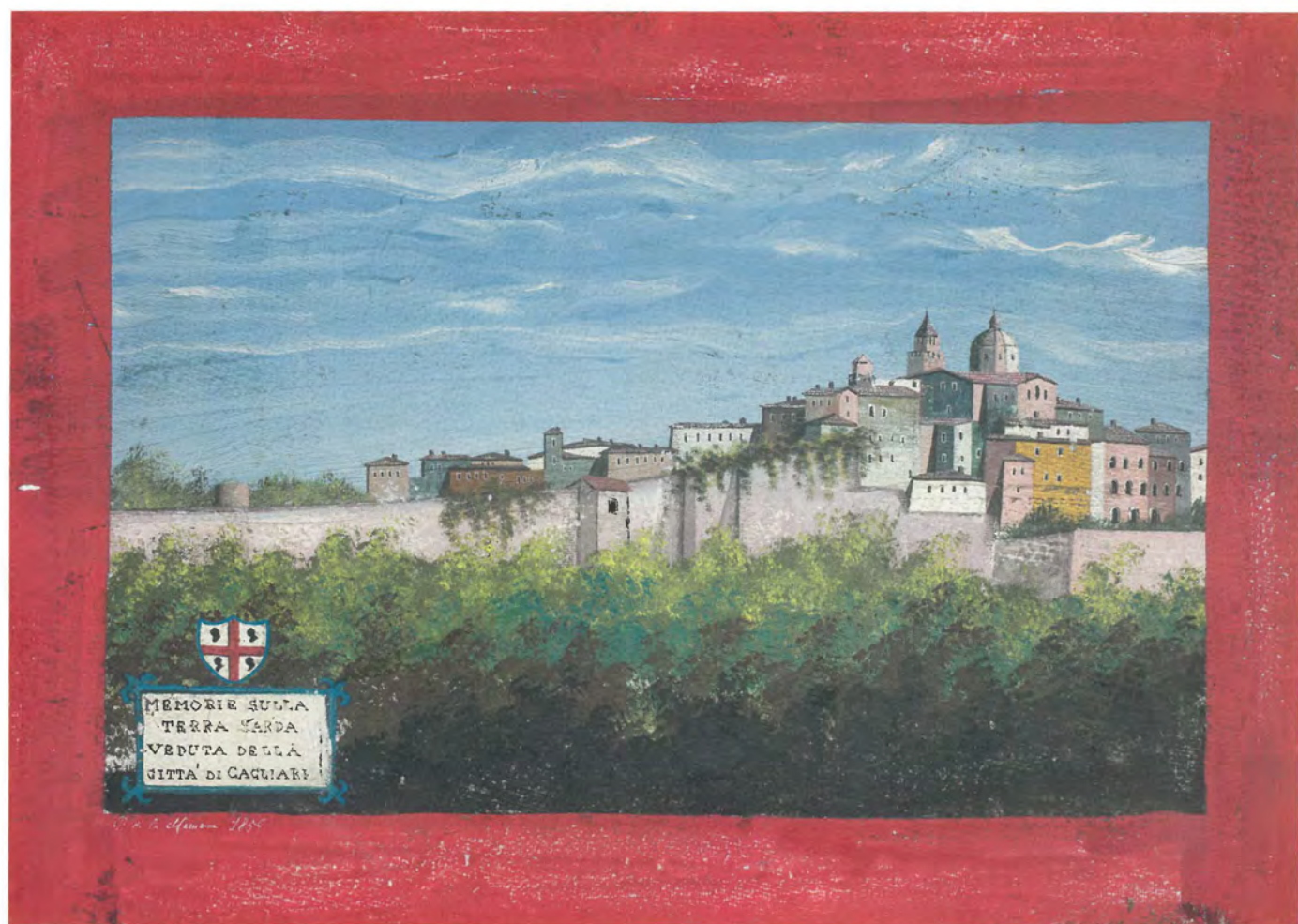
M.A. Biddulph, *The Himbara from Tempio*, prima metà XIX secolo, litografia a colori, 15,5 x 37 cm (immagine), 17,3 x 41 cm (foglio), editore M. & N. Hanhart, Inghilterra.

vedute, *Memorie sulla Terra Sarda*, a rivelare il carattere di interpretazione personale, di riflessione e ricordo delle esperienze vissute nell'incontro con la natura e la storia dell'Isola, da parte di una "artista dilettante", rimasta a lungo quasi del tutto sconosciuta fino agli studi di Luigi Piloni che raccolse più di trenta sue vedute della Sardegna (quasi tutte presenti nella Collezione) e ne diede le prime notizie sulla vita e le opere nel 1964.[61] Più di recente, queste notizie sono state riprese in occasione della pubblicazione di un volume sugli artisti appartenenti alla nobiltà piemontese - in cui le si dedica una scheda che ospita alcune sue opere, scelte tra le vedute e i soggetti floreali, e conservate nell'Archivio Alberto La Marmora, a Biella,[62] in un contesto in cui si affronta il tema del "dilettantismo" nel campo dell'arte, nel tentativo di correggere il giudizio negativo prevalente tra i critici sull'attività artistica diffusa all'interno dei sistemi educativi adottati nelle famiglie nobili, in particolare del Piemonte (forse indotte a questo dall'esempio della Famiglia Reale),[63] tema che è stato al centro di interessanti mostre tra il 1994 e il 2014.[64]
Nella gran parte dei casi l'autrice sceglie di ritrarre luoghi non ancora considerati da altri artisti o viaggiatori o, come nel caso di Cagliari, di luoghi e punti di vista diversi nella città. Si deve notare, inoltre, che le sue vedute risultano come più asciutte, quasi prive di elementi pittoreschi e che perfino la natura vi appare più scarna, con pochi cespugli ed esili alberelli a contrasto con la ricca vegetazione dei possibili modelli, come se i suoi viaggi si fossero svolti nella piena estate, stagione notoriamente secca e siccitosa nell'Isola.
Per ragioni di spazio, nell'economia di questo lavoro propongo solo qualche osservazione, e solo su alcune di queste vedute considerandole per soggetto, dato che, oltre ai centri abitati, vi compaiono alcuni monumenti antichi come i nuraghi, le rovine romane, i castelli, le chiese o le torri spagnole.
Tra le antichità dell'Isola Philippine ritrasse il *Nuraghe di S. Antine* a Torralba,[65] monumento del quale dovette poter vedere solo la parte alta, essendo allora quasi del tutto ricoperto di terra e di una vegetazione che vi si arrampicava perfino con gli alberelli (che vedremo spesso comparire nelle sue vedute) sullo sfondo di un cielo vasto e luminoso, come accade anche per il *Ponte romano di PortoTorres*[66] in cui le imponenti rovine sono le vere protagoniste, mediando fra il cielo e il mare, appena increspato dalle onde, in un trionfo di azzurro e di verde che sembrano mescolarsi nel colore dato all'antica struttura.
Un soggetto molto frequente e, in un certo senso, quasi inevitabile nel contesto della sensibilità romantica che caratterizza queste opere, è poi il castello. Il tema è presente in ben sette delle vedute conservate nella Collezione, da quello di *Castelsardo* a quello dei *Malaspina* a Bosa, nelle quali gran parte dello spazio è occupato dalle antiche strutture che sembrano far corpo con la natura vegetale che le assedia da ogni parte, e poco interesse è dimostrato per i centri abitati che vi si trovano accanto e dei quali si fa cenno soltanto nel titolo.[67] Così nella veduta dell'antica *Castelsardo*[68] la città non si vede sul promontorio ritratto al centro di una composizione che vive soprattutto del vasto cielo mosso da belle nubi e del mare calmo sul quale posano quattro barche a vela, mare delimitato appena, sulla destra, da un esile lembo di terra con pochi cespugli e i soliti due alberelli che inquadrano una torre antica. Quasi allo stesso modo l'autrice si comporta nella veduta con il *Castello di Bosa*,[69] in cui gran parte dello spazio è occupato dalla collina sulla quale poggia il castello mentre in primo piano si vedono una fitta vegetazione e le cime degli alberi dal fogliame leggero che si dirada verso l'alto a evidenziare le rocce e il basamento della fortezza di cui si restituiscono la torre residua e le mura a cui si appoggiano edifici di età più tarda, sullo sfondo di un cielo chiaro occupato da leggere nubi e percorso da un volo di uccelli.
Le chiese, seppure compaiano naturalmente all'interno dei borghi o delle città ritratte da Philippine, diventano protagoniste della rappresentazione soltanto in due casi: nella *Chiesa di San Pietro* a Bosa[70] e nella *Chiesa di N. Signora* nei pressi di Tempio.[71] Nella prima si ritrae una delle chiese più antiche della Sardegna, iniziata nell'XI secolo e terminata con la facciata ormai gotícheggiante nel XIII.[72] Nella veduta essa appare letteralmente sommersa da alberi di ulivo, che occupano il primo piano con il loro caratteristico tronco ritorto e le chiome rade e come agitate dal vento

Philippine Della Marmora, *La città di Sassari*, 1854, tempera su carta, 33,5 x 50 cm.

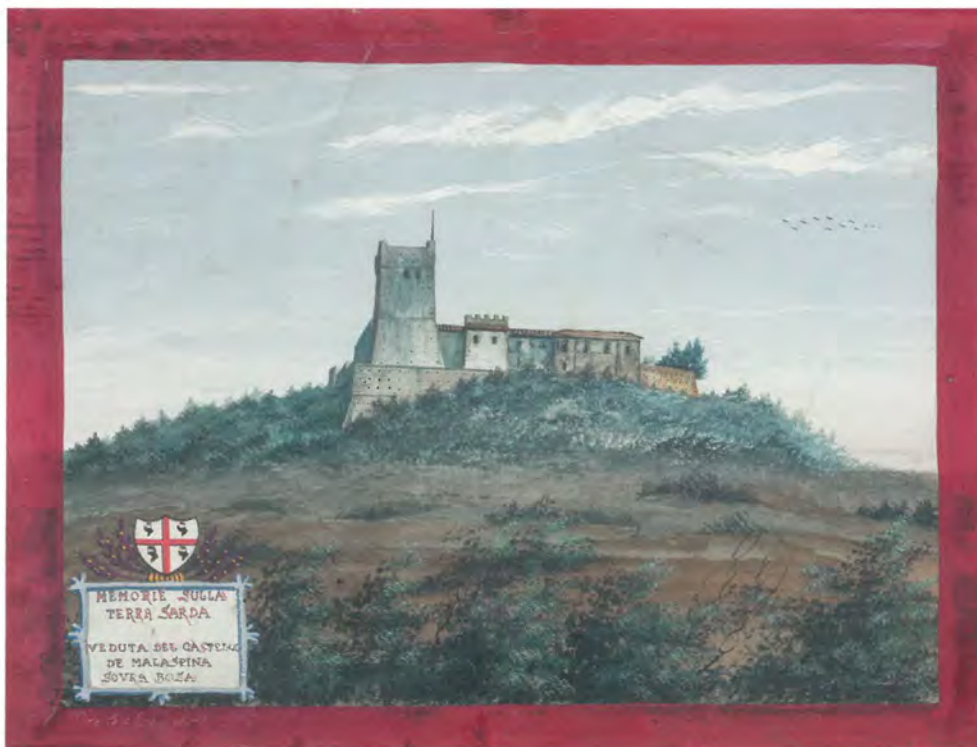
Philippine Della Marmora, *Veduta della città di Cagliari*, 1854, tempera su carta, 35 x 49 cm.

MEMORIE SU LA
TERRA SARDA
LA CITTA
DI SASSARI

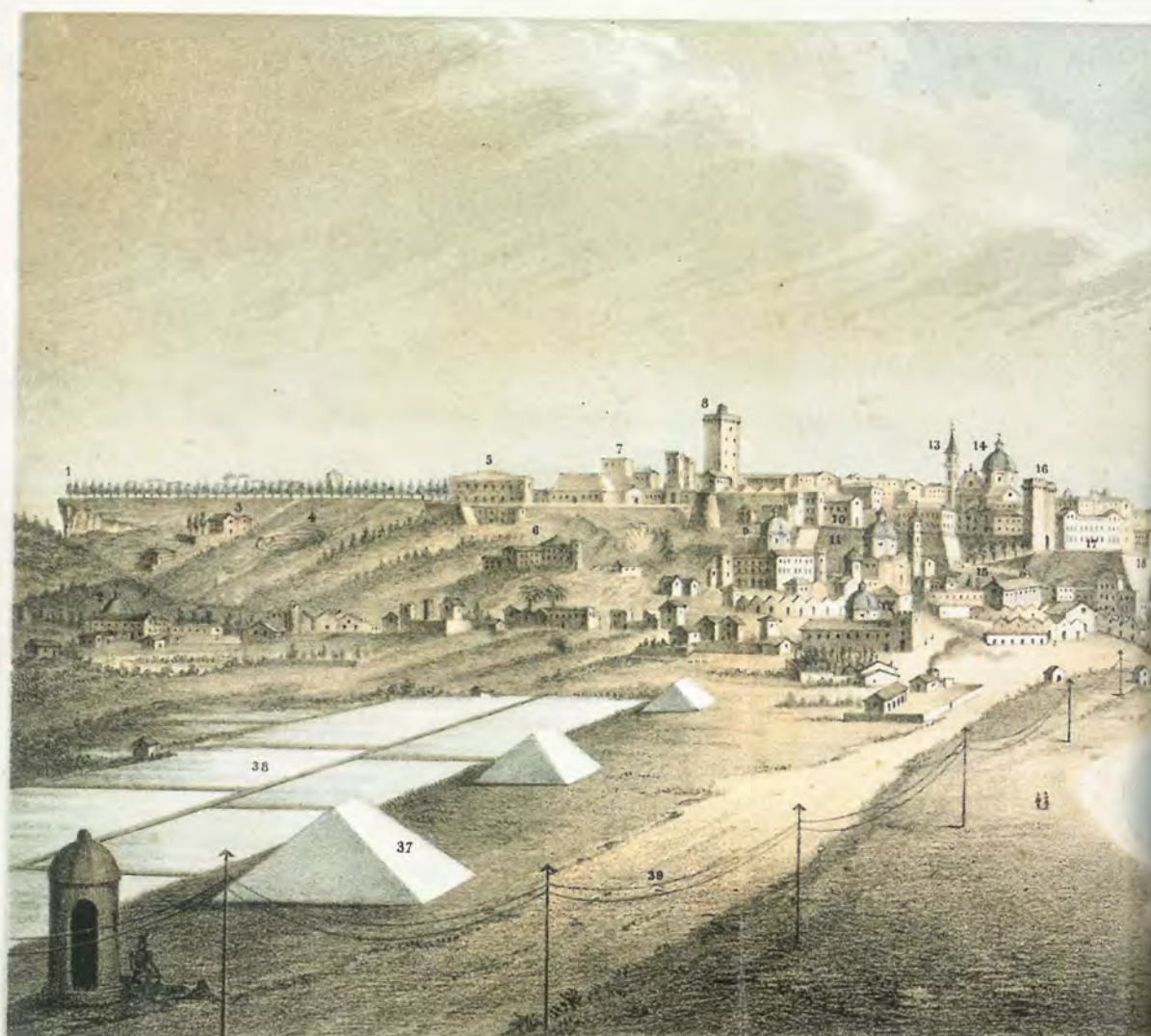
MEMORIE SULLA
TERRA SARDA
VEDUTA DELLA
CITTA' DI CAGLIARI

Philippine Della Marmora, *Veduta del Castello de' Malaspina sovra Bosa*, 1856, tempera su carta, 30,5 x 39,5 cm.

Philippine Della Marmora, *Veduta della torre di Scolta nei pressi di Oristano*, 1853-56, tempera su carta, 29 x 40,5 cm.

Philippine Della Marmora, *Veduta della chiesa di S. Pietro in quel di Bosa*, 1852, tempera su carta, 48 x 32,8 cm.

Philippine Della Marmora, *Veduta de' bastioni e de' la porta detta Castello in Cagliari*, 1852, tempera su carta, 48 x 33 cm.

e poi, degradando in lontananza per le forme e i colori, la circondano mostrandola da una angolatura insolita che ne mette in evidenza la torre campanaria e la tessitura delle murature e degli elementi portanti sullo sfondo di un cielo chiaro e sereno, solcato da un volo di uccelli. Nella seconda veduta, su un cielo verdognolo occupato quasi del tutto da una nuvolaglia che sembra tingersi del rosso di un tramonto, si leva una catena di montagne quasi prive della vegetazione che, invece, occupa quasi del tutto il primo piano della veduta, al di fuori e all'interno di un lungo muro che cinge la zona dove si trova l'edificio religioso, dimensionalmente importante ma di forme molto semplici, caratterizzato da due contrafforti sul fianco destro, dove si trova anche una finestra e al quale si appoggia il campanile. Predomina il verde scuro segnato dal nero dell'ombra che occupa tutto il primo piano, accentuato dalla vicinanza dell'azzurro cupo della cornice.

A queste due può essere accostata la veduta con la parrocchiale di Quartu S. Elena,[73] nella quale l'abitato richiamato dal titolo (*Veduta di Quarto S. Elena*) quasi non esiste, e la chiesa è protagonista indiscussa in un paesaggio costituito prevalentemente del vasto cielo sereno con poche nuvole leggere disposte orizzontalmente sopra una quinta di verdi colline che si affacciano sull'acqua degli stagni. Un altro motivo di interesse per la nostra autrice si trova nelle fortificazioni e nelle torri che si moltiplicano nella seconda metà del Cinquecento contro il pericolo degli attacchi barbareschi. Philippine ne ritrae cinque in diverse aree dell'Isola, scegliendo luoghi insoliti nel panorama delle vedute che nell'Ottocento ritraggono la Sardegna.[74] Così accade per gli imponenti ruderi della *Torre di Scolta*[75] eretta su un isolotto circondato dai caratteristici giunchi degli stagni oristanesi, alla quale si appoggia un edificio più moderno insieme a una piccola chiesa dal tetto a spioventi con un

PANORAMA DE LA VILLE DE **CAGLIARI** PRIS D

Ch. De Candia à son ami A. de L. M. 1859

1. Extrémité occidentale de la promenade de Buon Camino
2. Eglise de l'Annonciade
3. Couvent des Capucins
4. Amphithéâtre Romain
5. Caserne Charles Albert
6. Nouvel Hôpital Civil
7. Arsenal
8. Tour de S.t Pancrace
9. Hôpital militaire, (S. Michel.)
10. Basilique de S.te Croix
11. Eglise de S.te Anne
12. Couvent des Carmes
13. Clocher de la Cathédrale
14. Façade et Coupole de la Cathédrale
15. Eglise de S.t François, de Stamp
16. Tour de l'Eléphant
17. Palais de l'Université
18. Théâtre civique
19. Belvéder Boyl, (jadis tour de l'A
20. Ancienne Eglise de S. Antoine
21. Bastion S.t Remy, ou promenade

Carlo De Candia, *Panorama de la ville de Cagliari pris du côté de l'Ouest de la rade, près du pont de la Scaffa*, 1859, cromolitografia, 22,5 x 40 cm, editore F.lli Doyen, Torino.

campanile a vela sul lato sinistro del tetto, e accanto a capanne di giunchi di forma circolare, preziosa testimonianza di tipi costruttivi ormai quasi del tutto abbandonati. Un discorso simile può essere fatto per una rara rappresentazione della costa orientale della Sardegna quale si trova nella veduta della *Torre di S. Maria Navarrese*,[76] costruita a picco sul mare, che vi appare ritratta anche nei dettagli, con le sue strette aperture in alto ed, eccezionalmente, una porta in basso verso terra, in un brano di costa in parte rocciosa, segnata appena da cespugli e da due alberelli dal rado fogliame. Il tutto all'interno di una cornice azzurra che accentua il colore del cielo, solcato orizzontalmente da leggere nuvole a sovrastare un altrettanto azzurro mare appena mosso verso la riva sabbiosa.

Alle fortificazioni Philippine dà rilievo quando include nella sua serie centri abitati come *Sassari*, immagine per la quale in un certo senso tiene conto del modello di Cominotti e Marchesi, e *Cagliari* per la quale invece se ne allontana, dandoci alcune delle sue opere più riuscite nelle tre vedute ad essa dedicate, all'interno della serie di trentacinque finora conosciute. Immagini con le quali può essere utile concludere queste brevi osservazioni, perché chi avrà visitato la Collezione potrà avere qualche possibilità di confronto tra le opere d'arte e il loro oggetto visitando dal vero i luoghi rappresentati.

Nella *Veduta de' Bastioni e de la porta detta Castello in Cagliari*[77] la possente fortificazione, che vediamo libera dalle aggiunte dei piccoli edifici che vi si appoggiano oggi fino quasi al

Charen, *Cagliari. Ruota da macina azionata dall'acqua*, dicembre 1878, disegno a matita su cartoncino, 22,8 x 14,5 cm.

Charen, *Cagliari. Rappresenta l'Anfiteatro Romano*, novembre 1978, disegno a matita su cartoncino acquerellato, 22,8 x 14,5 cm.

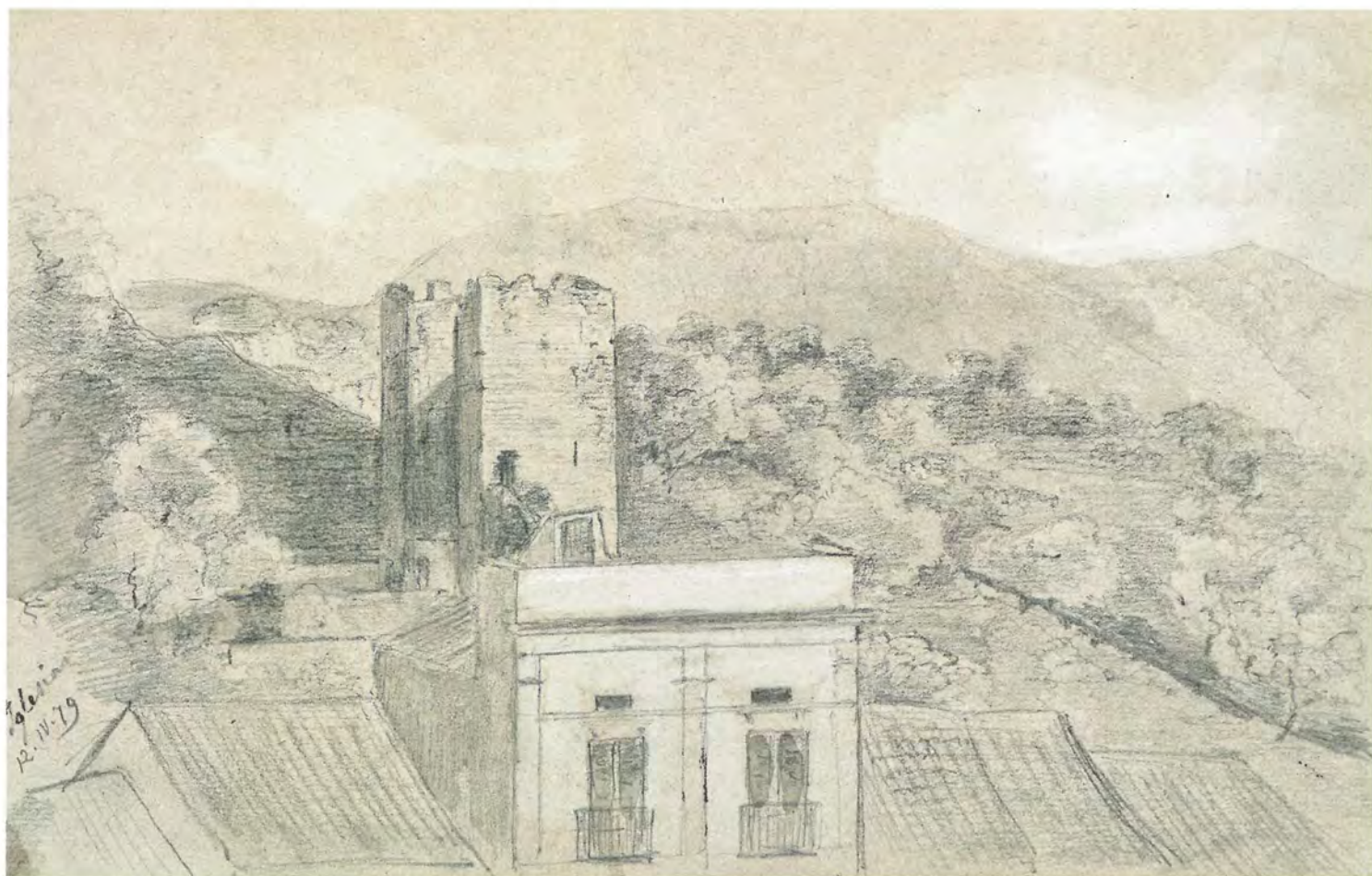
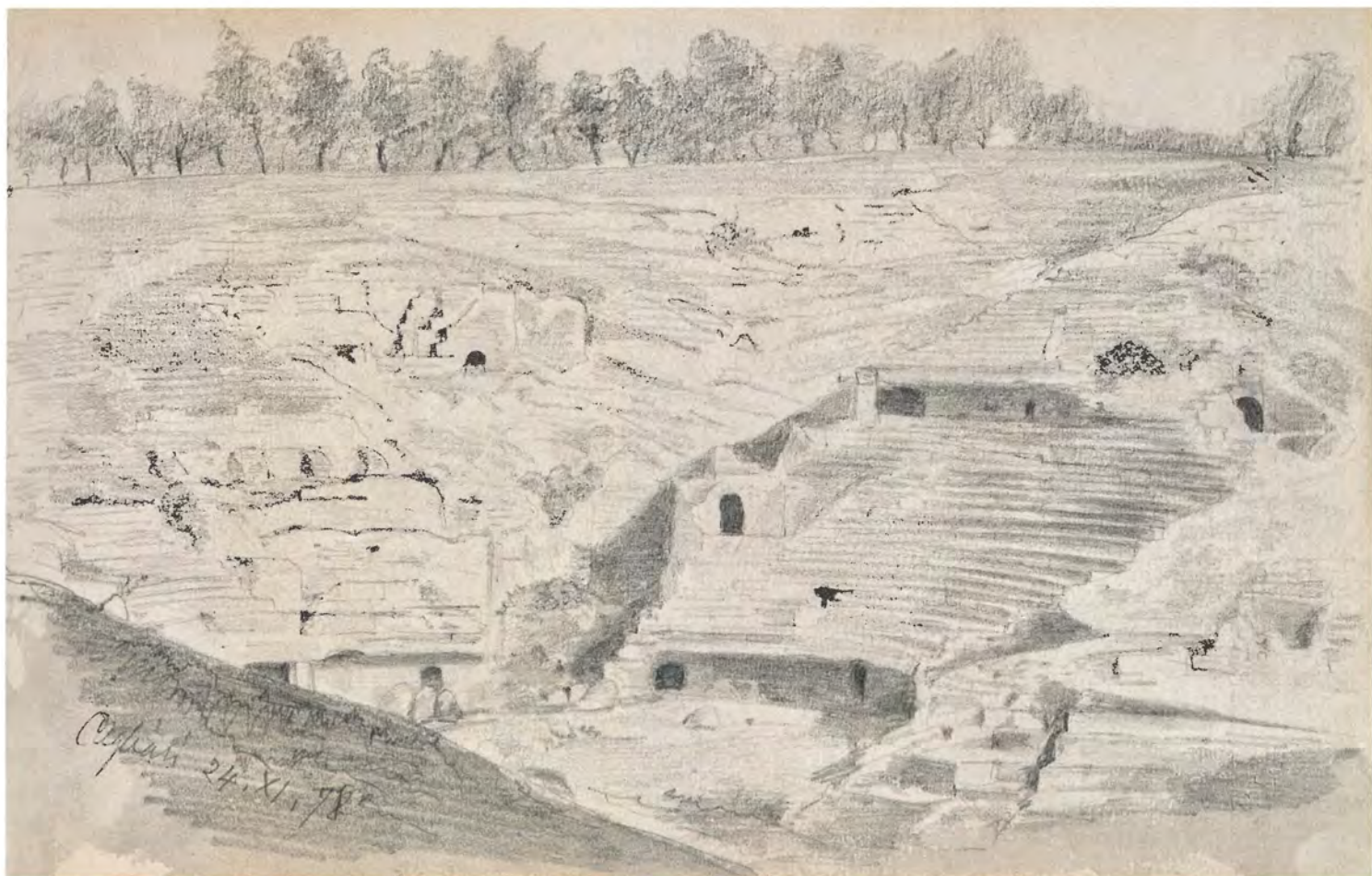
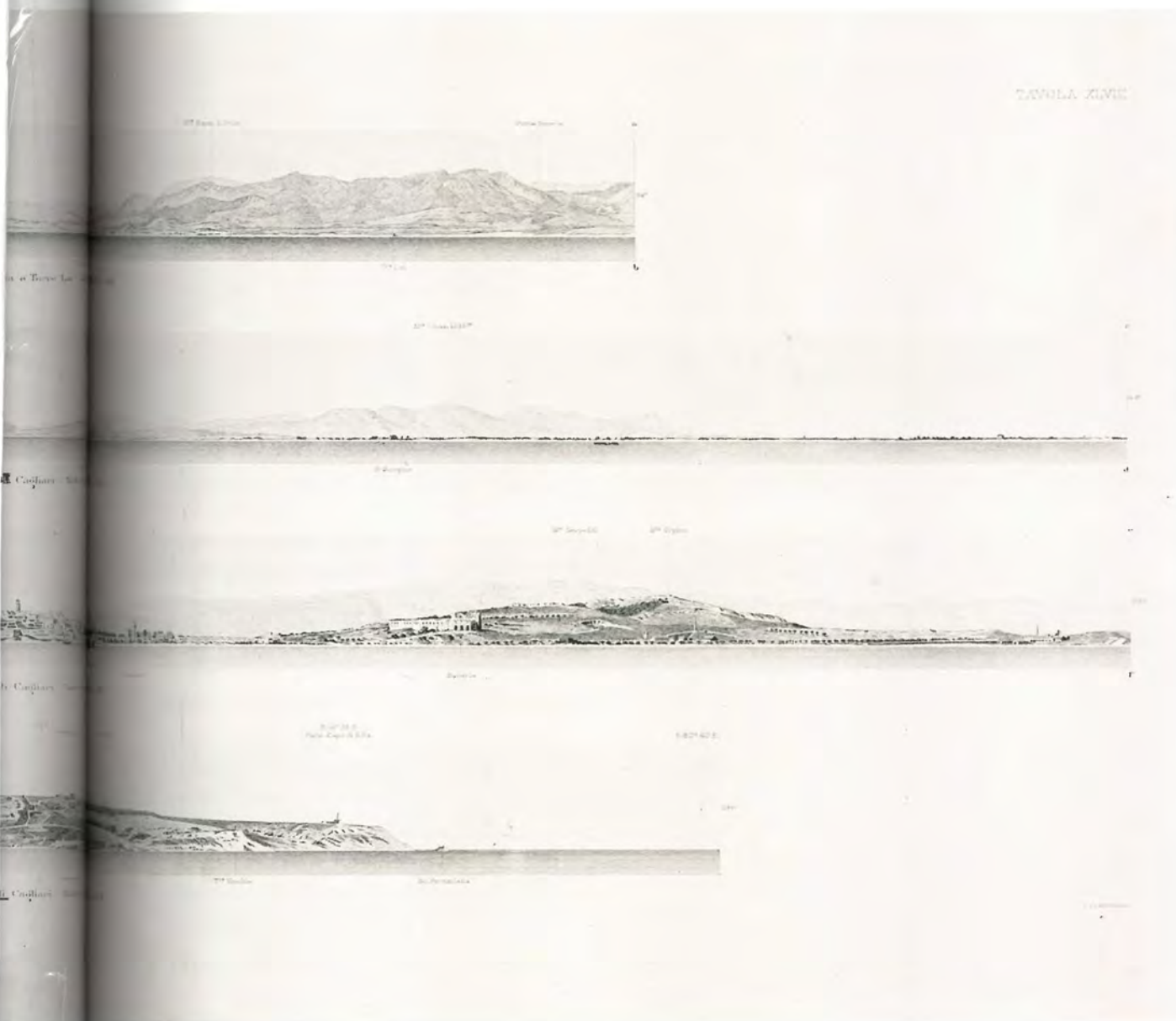
Charen, *Iglesias. Scorcio del Castello di Salvaterra*, aprile 1879, disegno a matita su cartoncino acquerellato, 22,8 x 14,5 cm.

limite della porta, assume uno sviluppo verticale all'interno di una spessa cornice rosso pompeiano che contribuisce al tono cupo delle sue murature. Sulla parte destra, tra i conci bruni, si aprono piccole finestre. La porta sotto un arco a pieno centro, è decorata dalle protomi leonine da cui deriva il suo nome attuale (*Porta dei Leoni*), e si apre su un vasto sterrato definito da quinte di cespugli che contribuiscono al tono romantico di una rappresentazione in cui la porta appare isolata e lontana dalla situazione reale di quella parte della città nella metà dell'Ottocento, quando ancora essa era in uno spazio su cui incombeva il Bastione dello Sperone – inglobato dai Bastioni di Santa Caterina, di San Remy, e della Zecca – a cui alcune abitazioni si appoggiarono fino agli anni '30 del Novecento.[78]

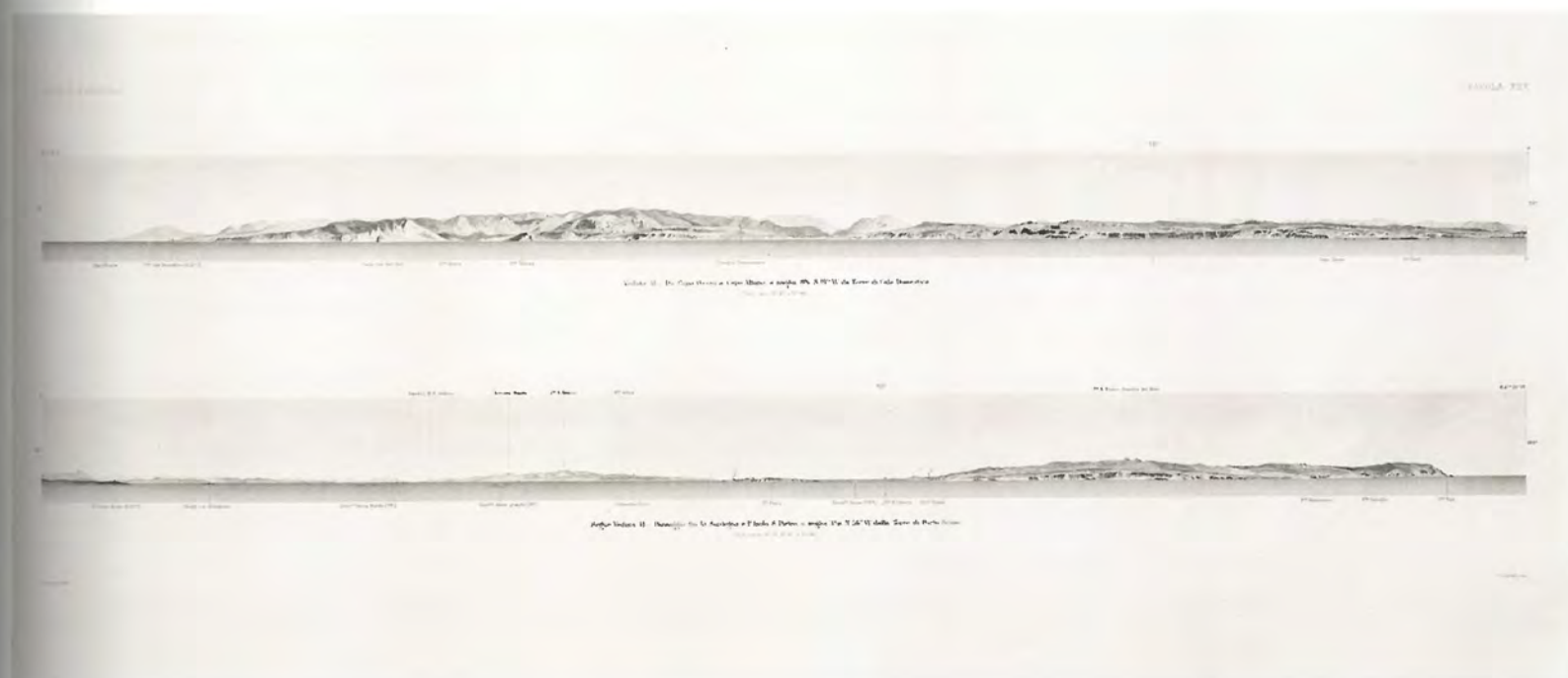
Una rappresentazione molto efficace delle mura e di uno scorcio del Castello preso dal basso, evidenziata dalla sottile cornice giallo bruno, si vede in *Cagliari. Le mura della Leona*,[79] in cui si individuano l'esterno del presbiterio del Duomo e il suo campanile, inseriti in un paesaggio che vive di una vegetazione di grandi cespugli ed esili alberi che nascono dall'arido roccione sul quale poggia la parte più antica della città.

Nella tavola intitolata *Veduta della città di Cagliari*[80] si mette in grande evidenza la singolarità della veduta da levante, in una ripresa molto efficace per l'ampiezza e la precisione. Per i particolari di grande interesse questa immagine dell'antico Castello di Cagliari è certo fra le più importanti della serie di Philippine. La Cattedrale, il Palazzo Reale e le antiche costruzioni sul roccione che si leva a picco sul quartiere di Villanova, nello sviluppo orizzontale della figurazione, riescono a restituire tutta la veduta da Levante, lasciando un grande spazio al cielo appena segnato dalle striature bianche delle nuvole, e insieme una altrettanto grande porzione di spazio alla rigogliosa vegetazione che sembra volersi impadronire delle mura stesse, in un panorama che mostra una grande precisione nella resa delle architetture degli edifici e un particolare gusto del colore all'interno della cornice rosso pompeiano.

In quello stesso periodo, nel 1859, compare una delle più belle e aggiornate vedute di Cagliari, dovuta al disegno di Carlo De Candia e dedicata ad Alberto Ferrero Della Marmora, nel *Panorama de la ville de Cagliari pris du côté de l'Ouest de la rade, près du pont de la Scaffa*,[81] immagine di una precisione sorprendente se si considera il punto di vista, da Ovest e, certo, da una notevole distanza che consente di ritrarre la città, dal Castello sul colle fino alla Darsena sul mare, con numerose barche e velieri e perfino un battello a vapore che si dirige verso il porto e, sul primo piano, oltre ai mucchi di sale raccolti dalle Saline Occidentali, un piccolo edificio da cui partivano i fili del Telegrafo elettrico che raggiungevano, via cavo

Veduta 64 – Da Capo di Pula a Torre
Segue Veduta 64 – Rada di Cagliari
Segue Veduta 64 – Rada di Cagliari
Segue Veduta 64 – Rada di Cagliari

A. Porro (incisore V. Colombo), *Coste del Golfo di Cagliari*, da *Atlante sulle Coste d'Italia*, 1880, incisione su acciaio, 26 x 65,5 cm (immagine), 37 x 70 cm (foglio) editore Istituto Idrografico della Marina, Genova.

A. Porro (incisore V. Colombo), *Coste del Sud-Ovest della Sardegna*, da *Atlante sulle Coste d'Italia*, 1880, incisione su acciaio, 31,2 x 73,5 cm (carta), 39 x 79 cm (foglio), editore Istituto Idrografico della Marina, Genova.

A. Porro (incisore V. Colombo), *Coste del Sud-Ovest della Sardegna*, da *Atlante sulle Coste d'Italia*, 1880, incisione su acciaio, 31,5 x 74 cm (immagine), 38,5 x 78,4 cm (foglio), editore Istituto Idrografico della Marina, Genova.

sottomarino, Bona, in Africa. Come nelle antiche vedute e con attenzione alla finalità dell'opera in cui è inserita (rivolta ai viaggiatori), i numeri sopra il disegno degli edifici più significativi sono riportati in una *legenda* ricchissima di dati che ci danno un'immagine completa della città con le fortificazioni, le torri, le chiese antiche e gli edifici più moderni come la Caserma Carlo Alberto, del 1846,[82] o l'Ospedale Civile progettato da Gaetano Cima e inaugurato nel 1858.[83] Una rappresentazione che, pur progettata e realizzata con la sapienza tecnica e gli occhi del topografo, non rinuncia alla piacevolezza dello sfondo di un cielo azzurro dietro il rosa delle nuvole al tramonto, su un mare basso, calmo e privo di onde, sulla spiaggia della Scaffa. Al 1863 si deve, con il titolo di *Cagliari*, un panorama della città preso dalla collina di Tuvixeddu nell'antico borgo di Sant'Avendrace, in un'immagine disegnata e incisa su rame, a Parigi, nella Stamperia F. Chardon, dai fratelli Rouargue, tra le più significative dell'Ottocento per la finezza dell'incisione.[84]

Particolarmente interessante, all'interno di una collezione che vede una grande abbondanza di immagini di Cagliari, è la presenza di opere che ritraggono altre località e centri abitati in diversi punti dell'Isola che si fanno più frequenti nell'ultima parte dell'Ottocento. A questo periodo appartiene un gruppo di disegni a matita che costituisce quasi un *unicum* in una raccolta che, come si è potuto notare, è quasi prevalentemente fatta di immagini in incisione, sia in xilografia sia in calcografia o in litografia. Si devono a un francese, viaggiatore e artista che si firma *Charen*, dal cui taccuino sono tratti i disegni datati al 1878, che riprendono diversi aspetti della natura della Sardegna (come la flora), e vedute di luoghi caratteristici. Vi si notano disegni di monumenti cagliaritani (*Anfiteatro*, *Duomo*, *Porta dell'Elefante ?*), alcuni di Sassari (*Veduta generale*, *Paesaggio*), ma anche di Iglesias, di cui si vedono le *Torri medioevali*, *La miniera di Monteponi* ecc.

Si tratta di disegni su fogli di piccola dimensione, probabilmente appunti in vista di opere di maggiore impegno, ma non privi di interesse per la sicurezza e l'efficacia evocativa del segno. Accanto a queste immagini si deve considerare la precisissima incisione su acciaio disegnata da L.P. Paganini nel 1877[85] (all'interno delle *Vedute e descrizione dei fari e semafori sulle coste d'Italia eseguite a bordo del R. piroscafo Tripoli* ... in cui si vede una fedelissima e bella *Veduta di Portotorres*, con i suoi edifici specchiati nell'acqua, insieme a dettagli delle pareti rocciose dell'*Isola di Tavolara* e del *Capo Bellavista*, con un tocco di pittoresco nelle immagini delle imbarcazioni forse presenti al momento del rilevamento.

Una piccola veduta prospettica di Cagliari, anch'essa delineata con grande precisione, si trova nel disegno di A. Porro, intitolato *Profili di Coste di Cagliari* incisi da V. Colombo per i *Profili di coste d'Italia* raccolti nell'*Atlante sulle coste d'Italia*, stampato a Genova per conto dell'Istituto idrografico della Marina nel 1880.[86] Nel 1884, Peulot[87] incide una *Vue de Cagliari* che era stata disegnata l'anno prima da

Cagliari - Panorama Generale, 1881, litografia a colori, 21 x 125 cm, editore Doyen, Torino. Tratta da una fotografia di Agostino Lay Rodriguez.

Poisson,[88] col porto in primo piano, con le barche e il molo in vista della chiesa di San Francesco di Paola, allora ancora caratterizzata dalla sua facciata seicentesca che ripeteva il profilo arrotondato, con le piccole volute barocche, ispirate al suo modello, la chiesa primoseicentesca di Santa Restituta che ancora si può vedere a Stampace.[89] Allo stesso anno risale la stampa con *La piazza del Carmine nel 1888*, una avveniristica immagine che, riferendosi ad antiche prospettive rinascimentali, mostra l'esito previsto degli interventi costruttivi progettati dal suo autore, l'avvocato-costruttore Todde Deplano, che aveva ottenuto, appunto nel 1884, dal Comune di Cagliari, le aree intorno all'antica piazza.[90] Sono questi gli anni che ci portano alla fine del nostro percorso tra le vedute della Collezione, che può essere concluso con l'osservazione di immagini che tengono ormai conto delle novità introdotte dalla fotografia. È il caso di una veduta presa da Levante, intitolata *Cagliari, vue pris de col de Boneira (sic), dessiné de Clerget, d'aprés une photographie*, non datata, ma certo della seconda metà dell'Ottocento, che fu tradotta in una litografia incisa da Hildebrand,[91] alla quale si può accostare una sorta di "prova di forza" rappresentata da una particolarissima immagine di Cagliari (vivacemente colorata e di oltre un metro di lunghezza) stampata a Torino in una litografia tratta da fotografie di Agostino Lay Rodriguez.[92] Intitolata *Cagliari. Panorama generale* fu inserita in quattro grandi tavole fuori testo di un *Album di vedute e costumi sardi ossia la Sardegna illustrata*, molto importante, dal punto di vista documentario e storico, perché vi si testimonia la situazione urbanistica della città a quell'epoca, in particolare per la recentissima strada porticata della via Roma,[93] in una immagine che annuncia ormai la nostra attualità.

Note

1. C. de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011, p. 121 ss.

2. D. Scano, "Sigismondo Arquer", in *Archivio Storico Sardo*, XIX, 1935; M.M. Cocco, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé* (con edizione critica delle *Lettere* e delle *Coplas al images del Crucifixo*), Cagliari, Edizioni Castello, 1987; S. Loi, *Sigismondo Arquer. Un innocente sul rogo dell'Inquisizione*, Cagliari, AM&D, 2003.

3. A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato delle carte geografiche della Sardegna esistenti nella Biblioteca Comunale di Cagliari", in *Studi Sardi*, XIV-XV (1955-57), vol. II, p. 35, nota 26; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia. Cagliari*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 68, 108 (note 1 e 2), scheda n. 1 e p. 200 con bibliografia precedente; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1988, pp. 52-53, tav. XII e p. 283; A.M.

Voltan, "Calaris Sardiniae Caput", in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, catalogo della mostra (Napoli, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), Roma, Edizioni De Luca, 1998, p. 133; S. Nocco, "La Collezione del Consiglio Regionale. Catalogo", in *Imago Sardiniae. Cartografia storica di un'isola mediterranea*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1999, p. 303, scheda 13.

4. C. de Seta, *Ritratti di città* cit., p. 125 e fig. 49 a p. 126 per l'edizione xilografica del 1550.

5. Per una edizione xilografica, in francese, del 1560, stampata *in folio* appartenente alla Biblioteca Universitaria di Cagliari è stato proposto il nome dell'incisore che usa la sigla *C. S.*, presente in numerose tavole della *Cosmographia*, attribuibile a Christopher Schweicker (o Stimmer): G. Atzeni, "Münster, Sebastian «1498-1552»", in G. Atzeni, B. Cadeddu, *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI nella Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra (Cagliari, Biblioteca Universitaria, 14 aprile-15 maggio 2012), Cagliari, Edizioni AV, 2012, pp. 122-124, fig. a p. 124, in sintonia con quanto ipotizzato in M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la Cosmoghraphia del Münster del 1550", in M. Cadinu, *Cagliari. Forma e progetto della città storica*, Cagliari, Cuec, 2009, pp. 102-124, in cui si esclude l'autografia di Sigismondo e si attribuisce il disegno della città a suo padre che, tempo dopo la prima pubblicazione del Münster ormai negli anni 1562-63, compare in documenti sui lavori per le fortificazioni di Cagliari.

6. I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 60; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXIII, pp. 94, 286. Sull'autore del disegno: E. Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un group d'ecrivains specialistes francais et etrangers*, Paris, Grund, 1976, s.v. "Hendrick von Cleve (Henri Cleven, abbreviazione di Henricus Clivensis)"; cfr. anche J. Lacambre, "Cleve Hendrick III van (Anversa 1525?-1589)", in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. I, Torino, Einaudi, 1989.

7. Per esigenze di spazio si dà solo l'elenco in ordine cronologico, e con la bibliografia essenziale, delle vedute arqueriane presenti nella Collezione: *Calaris Sardiniae Caput*, 1550, Basilea (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., p. 35, n. 26; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 45, p. 200, nota 1; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XII); *Calaris*, 1572, in *Georgius Braun Civitates Orbis Terrarum Simoni Novellam et Francisci Hogenbergii manibus expressae*, Libri VI, Colonia, Agripp. Apud petrum a Brachel, MDLXXII (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., p. 200, nota 2; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 46, p. 200, nota 2; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIII, fig. 1. Per gli autori cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Braun (G)", e U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler von der Antike Bis zur Gegenwart Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Lipsia, 1907-50, s.v. "Hogemberg Franz"); *Calaris*, incisione su rame, in *Joannes Blaeu, Theatrum Civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae Regnorum*, Amsterdam, sec. XVII (I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., 1981, fig. 51, sch. 11, p. 201; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIII, fig. 2,I); *Caliari, Calaris Sardiniae primaria civitas*, in *Teatro delle città d'Italia*, Vicenza, nella stamperia di Domenico Amadio, Libraro all'Ancora, 1616 (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., pp. 37-38, nota 30; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 47, p. 200, nota 6; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXIV, fig. 1. Per gli autori: E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Bertelli Francesco"); *Calaris Sardiniae Caput*, in S. Vidal, *Propugnaculum triumphale in adnotationes ...* (I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 50, sch. 10, p. 200; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIV, fig. 1); *Cagliari oder Calaris die haupt des Vice Köenigs in Sardinien*, incisione su rame, in *Curioses Staats und Kriegs Theatrum in Italien, durch underschieliche Geographische und historische carten Abriss und tabellen erlentert in Kupffer gebracht und zufinden bey gabriel Bodenehr Kupfferstecher in Augsburg*, Aug. Vind., sec. XVIII (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., p. 39, nota 33; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 53, sch. 17, p. 201; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIV, fig. 2; F. Masala, "Le vicende storico-urbanistiche del quartiere", in *Cagliari. Quartieri storici. Stampace*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1995, p. 28, fig. 22); *Caliari prima città della Sardegna*, incisione su rame, in *Universus terrarum Orbis scriptorum calamo delineatus ... Studio et labore Alphonsi a Varea* (Rafaelo Savonarola), Tomus Primus, Patavii, ex Typographia olim Frambotti, nunc Jo. Baptistae Conzatti, MDCCXIII (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., p. 40, nota 35; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 52, sch. 14, p. 201; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIV, fig. 3); *La città di Cagliari capitale dell'Isola e del Regno di Sardegna*, incisione su rame, in *Lo stato presente di tutti i popoli del mondo, naturale, politico e morale. Con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Continuazione: Dell'Italia*, In Venetia, nella Stamperia di Giambattista Albrizzi, 1753 (A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato" cit., pp. 40-41, nota 36; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 55, sch. 22, p. 202; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XIV, fig. 4).

8. È il caso, per fare un solo esempio, della Napoli del Seicento in *La fidelissima Città di Napoli* di Ottavio Beltrano, Napoli 1626, o nella *Prospettiva della nobilissima città di Napoli, di Giovanbattista Cavazza e Giuseppe Longhi*, Bologna 1650, riferita a Braun e Hogenberg, e a Bertelli (cfr. *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, a cura di G. Pane, V. Valerio, Napoli, Grimaldi & C., 1987, pp. 108, 135, figg. 32, 45).

9. Una notevole quantità di questo tipo di immagini si trova nei tre volumi di *Città da scoprire. Guida ai centri minori*, a cura di G. Corbella, Milano, T.C.I., 1983-85.

10. Disegnata dall'architetto Paul Decker, incisa da Giovanni Augusto Corvino, stampata ad Augusta in Germania: cfr. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XVI, p. 60 (con il testo tratto da P. Martini, *Compendio della Storia di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Fondazione il Nuraghe, 1924), e p. 284; E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Decker (Paul), le jeune".

11. *La città di Napoli* cit., p. 233, fig. 97.

12. I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 111; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXVII, fig. 1, e pp. 285-286.

Per i Perelle: E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Perelle (Gabriel, Nicolas, Adam)" e "Gabriel, padre (1603-1670)" disegnatore e incisore di paesaggi; "Nicolas, figlio, 1631-1695".

13. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines* cit., s.v. "Dell'Acqua Giuseppe"; E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Acqua (Giuseppe dell') 1734-1787".

14. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXVII, p. 287; A. Chatelet, "Sotto l'occhio di Diderot", in J. Thuillier, A. Chatelet, *La pittura francese. Da le Nain a Fragonard*, Ginevra, Skira, 1964, pp. 233-238, figg. alle pp. 234-235. Per Vernet, cfr. "Vernet, Claude Joseph", in *Dizionario della pittura e dei pittori* cit., vol. VI, 1994.

15. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXVI, e p. 287; Idem, *La Sardegna nelle incisioni del XIX secolo*, seconda edizione con venti nuove tavole, Sassari, L'Asfodelo, 1981. Per Jacob Philipp Hackert, cfr. Jean-Hubert Martin, "Hackert Jacob Philipp", in *Dizionario della pittura e dei pittori* cit., vol. II, 1990, pp. 745-746. Quanto all'incisore, per entrambe le immagini cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Suntach Antonio (1744-1826) o Giovanni (1776-1842)".

16. O. Rossi Pinelli, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, Utet, 2000, in particolare il capitolo 5 sugli "Esotismi", pp. 149-179.

17. Il quadro si trova nel Museo Calvet di Avignone: A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1987; *La città di Napoli* cit., p. 318, figg. 165-166.

18. F. Zeri, "La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura", in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1976, p. 98.

19. A. Brilli, *Il viaggio in Italia* cit., fig. alle pp. 284-285.

20. C. de Seta, *Hackert* (con *Catalogo* a cura di C. Nordhoff), Napoli, Electa, 2005, p. 51, fig. alle pp. 90-91.

21. G. Marcenaro, P. Boragine, *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001, p. 237, fig. VII.74 a p. 241, scheda a p. 237.

22. Sull'Azienda Ponti e Strade tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento cfr. A. Saiu Deidda, "La cultura artistica in Sardegna nell'età napoleonica", in *All'ombra dell'aquila imperiale*, Atti del convegno (Torino, 15-18 ottobre 1990), Roma 1994, vol. II, pp. 669-670, nota 44.

23. A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia: l'attacco francese alla città di Cagliari nel 1793", in *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, Bologna 1990, pp. 137-158, figg. 133-147, con la bibliografia precedente sull'argomento.

24. M. Vovelle, *Immagini della Libertà. L'Italia della Rivoluzione*, Roma 1988, pp. 28-29. Al momento posso indicare solo la *gouache* napoletana con *La squadra francese comandata dall'Ammiraglio La Touche-Trouville* (a Napoli il 16 dicembre 1792), in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Napoli 1985, figg. a p. 152, sch. 5.2, p. 210, e due rappresentazioni di *Battaglia tra navi Anglo-borboniche e repubblicane* nel golfo di Napoli, del 1800, di Saverio della Gatta (*ibidem*, figg. alle pp. 54-55, sch. 5.3 e 5.4, p. 210).

25. *Dimostrazione delli fatti d'arme dei giorni 24, 27, 28 gennaio e 13, 14, e 15 gennaio 1793. Seguiti fra l'armata sarda e quella della Nazione francese. Prospetto delle parti assediate e nuove fortificazioni di Cagliari. Prospetto delle parti del Disimbarco ed accampamenti di Quarto. Dalle memorie e colle direzioni de (sic) S. r Censore generale Cav. Cossu e Delineata localmente dal Mis.e Giuseppe Maina*: D. Scano, *Forma Kalaris*, Cagliari, Edizioni La Zattera, 1934, p. 121; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., figg. 85-86; *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*, a cura di L. Piloni, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1977, tavv. VII-VIII; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XX, e p. 284. Una versione manoscritta, del Maina, si trova nella Biblioteca Reale di Torino: A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia" cit., p. 143, tav. 137. Su Giuseppe Maina cfr. I. Zedda Macciò, "Su un equivoco intorno alle figure di Carlo Maino, Giovanni Antonio Maina e Giuseppe Maina", in *Archivio Storico Sardo*, vol. XXXIV, Cagliari 1983, pp. 153-175.

26. Louis François Couché, indicato come *fils*, per distinguerlo dal padre Jacques, pittore neoclassico, lavora al tempo di Luigi Filippo: cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Couché, Louis François (1787-1849)"; Claude François Fortier fu pittore di storia e di paesaggi: cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Fortier, Claude François (1778-1846)".

27. A. Hugo, *France militaire. Histoire des Armées francais de terre et de mér... de 1792 à 1837. ouvrages redigées par una societé de militaires et de gens de lettres, d'apres les bullettins del Armes, Le Moniteur, les documents officiels, les notes, memoires, rapports et ouvrages militaires de l'Empereur Napoleon*, Parigi, Delloye, 1833-38, 5 voll.

28. *L'assalto francese* cit., p. XIX; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 83; A. Saiu Deidda, "La cultura artistica in Sardegna nell'età napoleonica" cit., p. 59, fig. 1; M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997, p. 16, sch. e fig. 3.

29. Su Gioachino Corte: A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia" cit., pp. 148-150; Eadem, "Aspetti figurativi e decorativi nella produzione della Reale Stamperia di Cagliari (1770-1779)", in *Dal trono all'Albero della Libertà*, Atti del convegno (Torino, 11-13 settembre 1989), vol. II, Roma 1991, pp. 688-689, fig. 50.

30. M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento* cit., pp. 15-16, sch. 2.

31. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Cecchi (Giovanni Battista)". L'ipotesi è messa in discussione in M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento* cit., pp. 15-16, fig. 3.

32. A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia" cit., p. 156, fig. 145.

33. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. CVI, e p. 298.

34. Alla base: «*Richard. S. del. 1813; Bailey sc.; Published june 30 1814, by Joiyce Naval Chronicle Office, 103, Shoe Lane, London*». Si trova, tra le pp. 476-477, in *The Naval Chronicle for 1814: Containing a General and Biographical History of the Royal Navy of the United Kingdom; with a variety of original papers on nautical subjects. Under the guidance of several literary and professional men, vol. XXXI (From Jannuary to June), 1814, London: printed and published by and for Joyce Gold*; cfr. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXVIII, fig. 1, e p. 287.

35. Notizie sull'Autore e riproduzioni delle vedute con note a fronte in L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tavv. I-III e notizie nell'*Appendice* sugli autori

delle incisioni, costituita da pagine non numerate ma divisa in base alla nazionalità degli artisti. Il libro è intitolato *Sketch of the present state of the Island of Sardinia.*

36. Si tratta della seconda edizione del *Voyage en Sardaigne ou Description statistique, physique et politique de cette île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités; par le colonel A. De La Marmora. Atlas de la troisième partie, Geologie*, Turin, J. Bocca, 1856, tav. VIII (consultabile anche nella ristampa anastatica dell'editrice 3T, Cagliari 1975); cfr. M. Rosci, sch. 1450, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), Torino 1980, vol. III, p. 1357; L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tav. IV con note a fronte. Sulla figura del Della Marmora: I. Zedda Macciò, "Alberto Ferrero della Marmora: l'homme savant e il cartografo", in *Studi di geografia e storia in onore di Angela Terrosu Asole*, a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 1996, pp. 85-147; *L'esploratore innamorato e la sua Sardegna. Per il 190° anniversario della prima visita nell'isola: 1819-2009*, a cura di G. Pellegrini, Cagliari, Arti grafiche Pisano (Casa editrice Abbà Thom & Sun Communication), 2009. Sul *Voyage*, cfr. M. Sulas, "Alberto Ferrero della Marmora 1789-1863", in *L'esploratore innamorato* cit., pp. 18-19.

37. F. Mazzocca, "Francesco Gonin", in *Cultura figurativa* cit., vol. III, p. 1449; Idem, "La litografia ed editoria illustrata nel Piemonte della Restaurazione", in *Cultura figurativa* cit., vol. I, p. 473 ss.; Idem, "L'illustrazione romantica", in *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, II, Torino, Einaudi, 1981, pp. 329-330.

38. M. Rosci, sch. 1457, in *Cultura figurativa* cit., vol. III, pp. 1355-1567 (in cui si propone, sia pure dubitativamente, il nome di Enrico Gonin), e fig. a p. 1357. L'indicazione di Rosci viene condivisa in L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. CXI, pp. 298-299. A Enrico Gonin la si attribuisce anche in G. Pellegrini, "Corsa di San Michele in Cagliari", in *L'esploratore innamorato* cit., p. 105, tav. VIII. Ancora a Enrico Gonin pensano A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re. Iconografie tra Sette e Ottocento*, Sassari, Agave Edizioni, 2013, pp. 176, 193-194, 216-217.

39. Baldassarre Luciano, possibile scioglimento di B.L., *Cenni sulla Sardegna*, datato a Pancalieri, ma pubblicato a Torino dallo stampatore Botta, nel 1841 e, in una versione riveduta, anche nel 1843. Il volume può essere consultato oggi anche nella edizione anastatica curata dalla Editrice Archivio Fotografico Sardo nel 1986, con una postfazione di Manlio Brigaglia.

40. Per la riproduzione della serie completa cfr. M. Rosci, sch. 1450, in *Cultura figurativa* cit., vol. III, pp. 1347-1352; L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tavv. XLV-LX.

41. Architetto, disegnatore e acquerellista, nato a Cuneo nel 1792, morì a Torino nel 1833. In Sardegna dal 1823: cfr. A. Lino, "Giuseppe Cominotti architetto neoclassico. Sua attività in Sardegna (1823-1833)", in *Quaderni Oristanesi*, n. 5-6, Oristano 1984, pp. 99-126; G. Stefani, "Cominotti Giuseppe", in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo II, Milano, Electa, 1991, p. 769; G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti. Architetto e pittore (1792-1833)*, Sassari, Delfino Editore, 2011; A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re* cit., pp. 170-191.

42. Nasce a Tortona nel 1800, muore a Sassari nel 1840. In Sardegna dal 1822, nel Corpo Reale del Genio Civile come disegnatore e poi ingegnere civile nell'Azienda Ponti e Strade. Impegnato in numerosi progetti per architetture e sistemazioni urbanistiche: G. Stefani, "Marchesi Enrico", in *La pittura in Italia* cit., p. 900; A. Saiu Deidda, "L'urbanistica e l'architettura come strumento per il controllo sociale nella Sardegna della Restaurazione", in *Ombre e Luci della restaurazione. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna*, Atti del convegno (Torino, 21-24 ottobre 1991), Roma, Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1997, pp. 642, 645-646, 652, 655; F. Masala, *Architetture di carta. Progetti per Cagliari (1800-1945)*, coll. Agorà, 15, Cagliari, AM&D, 2002, p. 42 ss.

43. Giovanni Antonio Carbonazzi arriva in Sardegna nel 1820 per affrontare il problema del collegamento fra il Sud e il Nord dell'Isola: cfr. *Giovanni Antonio Carbonazzi Ingegnere del genio Civile e "grand commis" dei lavori pubblici del Regno di Sardegna (1792-1873)*, Atti della giornata di studi, a cura di N. Vassallo, Alessandria, Boccassi ed., 1999; A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re* cit., pp. 107-118.

44. A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re* cit., pp. 174-175, fig. 68, *a, b, c, d*.

45. Ivi, p. 174, fig. 68 *c*.

46. A. Della Marmora, *Itinerario dell'Isola di Sardegna, tradotto e compendiato dal Can. Giovanni Spano*, vol. II, Cagliari, Alagna, 1868, p. 601, in cui si vede «uno schizzo di questa fontana, il di cui originale, in una scala più grande, fu fatta dall'ingegnere Cominotti»; G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti* cit., tav. 4. La veduta del Rosello sarà poi scelta fra le vedute sassaresi a corredo della *Pianta della città di Sassari col disegno de' suoi principali edifici*, di Stanislao Stucchi su disegno di Cominotti e Marchesi, stampata a Torino nel 1832, per la quale cfr. M. Rosci, fig. e scheda 1448, in *Cultura figurativa* cit., vol. III, p. 1346, e G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti* cit., p. 38, tav. 41, nota 29.

47. A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re* cit., p. 117.

48. Ivi, pp. 178-180, tavv. 51-59.

49. O. Rossi Pinelli, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni* cit., p. 39, fig. a p. 40.

50. I. Zedda Macciò, "I linguaggi della rappresentazione territoriale", in *Sardegna. L'uomo e la pianura*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana-Amilcare Pizzi, 1990, pp. 179-190.

51. P. Astrua, "Fortuna di Giuseppe Pietro Bagetti ed alcune indicazioni in margine alla cultura figurativa in Piemonte a fine '700, tra topografia militare, architettura e pittura di paesaggio", in *Cultura figurativa* cit., vol. I, pp. 233-235; A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re* cit., pp. 178-180.

52. Una scelta utile in: I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., figg. 98-105.

53. M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento* cit., p. 82.

54. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. CIX, fig. 1, p. 298.

55. M. Brigaglia, "Postfazione", in L. Baldassarre, *Cenni* cit., p. 369.

56. Disegnatore e illustratore di libri e giornali: L. Piloni, *La*

Sardegna nelle incisioni cit., nell'appendice dedicata agli incisori italiani.

57. H. Auger, "La Corse, l'Ile d'Elbe, la Sardaigne, Sicilie, Malte", in *Italie pittoresque*, Amable Costes, 1836, pp. 16-24: cfr. I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 112.

58. L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tav. VIII tra quelle aggiunte alla nuova edizione dell'opera; P. Rosemberg, *Millet, Jean-François, detto Francisque*, in *Dizionario della pittura* cit., vol. 3, 1992, p. 645.

59. Le immagini si trovano in T. Forester, *Rambles in the Islands of Corsica and Sardinia*, Londra, litografia di M. e N. Hanhart, 1858: cfr. L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tavv. XIII e XII.

60. Cfr. scheda a cura del Centro Studi Generazioni e Luoghi. Archivi Alberti La Marmora, in M.L. Reviglio della Veneria, *Recherche sui pittori di Famiglia. Artisti della Nobiltà tra XIX e XX secolo*, Torino, Vivant-Media Res, 2014, pp. 225-226.

61. L. Piloni, *Memorie sulla terra sarda. Tempere inedite di Philippine de La Marmora (1854-56)*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1964. Tra le opere qui considerate ve ne è qualcuna datata al 1852 e una al 1860.

62. "Ferrero Della Marmora Filippina", a cura del Centro Studi Generazioni e Luoghi. Archivi Alberti La Marmora, in M.L. Reviglio della Veneria, *Recherche* cit., pp. 229-230.

63. M.C. Gozzoli, "Educazione artistica dei principi", in *Cultura figurativa* cit., vol. I, pp. 452-455.

64. M.L. Reviglio della Veneria, "Introduzione" a *Recherche* cit., pp. 13-14, nota 6, in cui si rimanda alla mostra *Arti nobili a Milano (1815-1915)* al Museo Bagatti Valsecchi, del 1994, e a quella dell'Accademia d'Ungheria, a Roma, sugli *Artisti aristocratici ungheresi*, del 2003.

65. Il titolo intero è *Memorie su la terra sarda. Nuraghe ne pressi di Torralba*. La veduta è firmata e datata 1854: cfr. L. Piloni, *Memorie* cit., tav. XII, e p. 21.

66. L. Piloni, *Memorie* cit., tav. III, e p. 18.

67. Si ricordano qui i titoli delle opere di cui non si parla nel testo: *Il borgo di Posada e le ruine del castello dei signori di Gallura*; *Veduta del borgo e del castello di Burgos*; *Castello di acqua fredda ne pressi di Siliqua*; *Castello di Salvaterra ne pressi di Iglesias*; *Veduta di Osilo*.

68. *Castelsardo con le ruine della fortezza dei Doria*, in L. Piloni, *Memorie* cit., tav. VII, e p. 19.

69. L. Piloni, *Memorie* cit., tav. X, e p. 20.

70. Datata 1852, è intitolata *Veduta della chiesa di San Pietro in quel di Bosa*: cfr. L. Piloni, *Memorie* cit., tav. V, e p. 18.

71. *L'antica chiesa di N. Signora nei pressi del capoluogo di Gallura*: L. Piloni, *Memorie* cit., tav. VI, e p. 19.

72. R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993, pp. 78-79, sch. 146.

73. *Veduta di Quarto S. Elena* (datata al 1860): L. Piloni, *Memorie* cit., tav. XXXV, e p. 28.

74. Oltre alle due di cui si parlerà nel testo si richiamano: *La torre dello sperone in Alghero*; *Santa Teresa in Gallura - Torre di Longosardo*; *Bosa marittima - La torre medioevale*, sulle quali cfr. L. Piloni, *Memorie* cit., rispettivamente tav. XV, e p. 22; tav. XIV, e p. 22; tav. XVI, e p. 22.

75. *Veduta della torre di scolta nei pressi di Oristano*: L. Piloni, *Memorie* cit., tav. XVII, e pp. 22-23.

76. Ivi, tav. XVIII, e p. 23. È databile fra il 1862-66.

77. L. Piloni, *Memorie* cit., tav. XX, e p. 23.

78. F. Masala, "La cultura urbanistica del Novecento", in *Cagliari. Quartieri storici. Castello*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1985, p. 154, e fig. 209.

79. Ivi, tav. XXI, p. 24.

80. Ivi, tav. XXII, p. 24.

81. Litografata dai Fratelli Doyen a Torino era inclusa all'interno degli *Itinerari dell'Isola di Sardegna*: I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 121; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXV, p. 285. C. De Candia collabora col Della Marmora alla realizzazione della sua *Carta dell'Isola e del regno di Sardegna*: I. Zedda Macciò, "Alberto Ferrero Della Marmora" cit., pp. 42-45.

82. I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., p. 153, e fig. 115.

83. Ivi, pp. 153-154; M. Pintus, "Architetture", in *Cagliari. Quartieri storici. Stampace*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1995, p. 110, figg. 193-195.

84. Sui due artisti cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Rouargue (Adolph)" e "Rouargue (Emile)". Si trova in L. Enault, *La Mediterraée, sex iles et ses bords*, Paris, Morizot Libraire Editeur, 1863, p. 538, citato in: L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXVI (1), p. 285.

85. Il titolo ricorda anche il capitano del piroscafo, il capitano di fregata E. di Persano, e la pubblicazione della parte prima dell'opera a cura dell'Ufficio Idrografico della Regia Marina sotto la direzione del capitano di fregata G.B. Magnaghi, per i tipi dei Fratelli Pagano, a Genova: L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni* cit., tav. LXXXVI.

86. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. LXXXIV, p. 294 in cui si rimanda a D. Scano, *Forma Kalaris* cit.; I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 137.

87. E. Bénézit, *Dictionnaire* cit., s.v. "Peulot (Julien Antoine)".

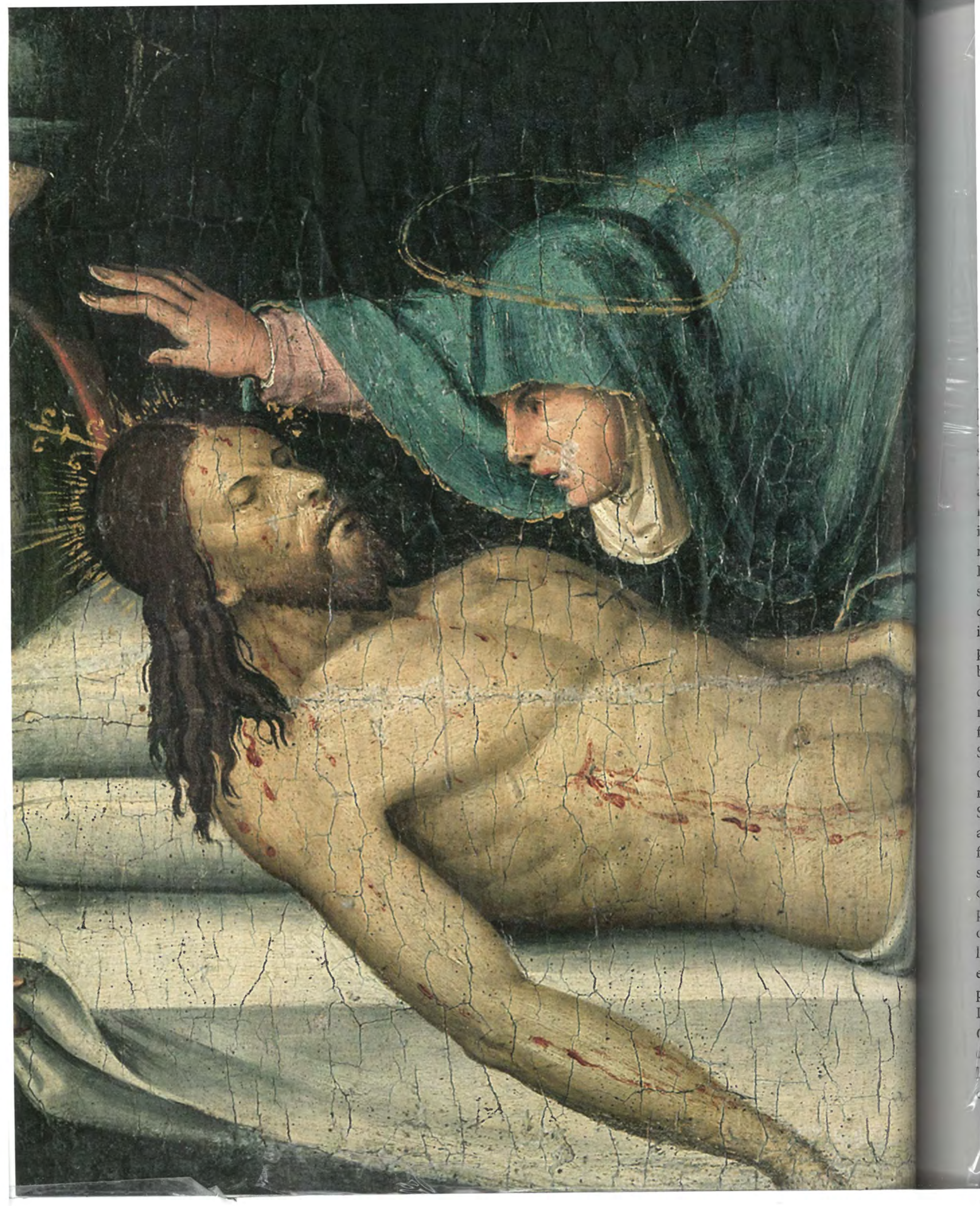
88. Si trova in Roissard de Bellet, *La Sardaigne a vol d'oiseau en 1882. Son Histoire, ses moeurs, sa geologie, ses richesses métallifères et ses productions de toute sorte par le Baron de B. Carte, gravure hors textes et dessins coloriés*, Paris, Plon Nourrit e C. Imprimeurs-Editeurs, 1884, in 4°, p. 399: cfr. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXXI, e p. 286.

89. Fu terminata intorno al 1640, data incisa sulla campana: cfr. R. Salinas, "L'evoluzione dell'architettura in Sardegna nel Seicento", in *Studi Sardi*, XVI, 1959, p. 402, nota 8; M. Pintus, "Architetture" cit., p. 98, figg. 193-195; S. Montinari, *Santa Restituta. Un monumento "restituito" alla città*, Roma, Gangemi, 2016.

90. F. Masala, "Le vicende storico-urbanistiche del quartiere" cit., p. 49, fig. 76.

91. L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XLI, e p. 287.

92. O. Maccioni, *Cagliari fra storia e immagini. La fotografia in Sardegna dal 1839 al 1943*, Cagliari, 3T, 1982.

93. Ha una ampiezza di 1,24 m. Fu stampata dai Fratelli Doyen. Si trova nel vol. I, edito a Cagliari, nella Tipografia Nazionale, nel 1881, p. 192: cfr. I. Principe, *Le città nella storia d'Italia* cit., fig. 136; L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe* cit., tav. XXX, e p. 286.

Una storia per frammenti. Episodi artistici di Età moderna

Mauro Salis

La raccolta di opere di arte sacra di Età moderna (secc. XVI-XVIII) si presenta, riguardo al numero degli esemplari, sensibilmente inferiore rispetto agli altri nuclei tematici della Collezione Piloni. Sebbene i pezzi in mostra non siano sufficienti per delineare un percorso diacronico dell'arte in Sardegna dal Cinquecento alla prima metà dell'Ottocento, non viene meno la possibilità di illustrarne il valore intrinseco e la posizione che in tale percorso occupano.
Entrambi risalenti al XVI secolo, i due dipinti su tavola raffiguranti *Santa Chiara* e la *Sepoltura di Cristo* sono parti smembrate di altrettanti retabli, termine con il quale ci si riferisce alle grandi pale d'altare in legno intagliato, un tempo disposte sulla parete retrostante la mensa d'altare (*retro tabula*). Dotati di scomparti centrali e laterali dipinti separati da colonnine e cornici intagliate e dorate, di un terminale (piano o timpanato) in alto al centro, di polvaroli (elementi a protezione dalla polvere), di una predella in basso, sono oggi molto spesso mutili, e costituiscono una testimonianza del lungo rapporto tra Sardegna e Penisola iberica e della fase della formazione della scuola sarda di Stampace in cui si combinano con esiti originali la tradizione gotico-catalana e quella rinascimentale italiana. Proprio nella scuola di Stampace – più propriamente una bottega, che aveva sede a Cagliari nel quartiere omonimo – fu realizzato il *Retablo di Bonaria*, oggi smembrato, in cui la tavola con *Santa Chiara* occupava uno degli scompartimenti della predella. L'attribuzione del grande polittico oscilla tra Pietro Cavaro (doc. 1508-1537), l'esponente più dotato della bottega stampacina, e il figlio Michele (doc. 1538-1584) e la sua prima ricomposizione ideale si deve a Raffaello Delogu, che riunì attorno alla *Madonna del Cardellino* del Santuario di Bonaria di Cagliari,[1] da lui considerato scomparto centrale inferiore, la tavola con la *Crocifissione* (scomparto centrale superiore) della Pinacoteca Nazionale di Cagliari,[2] sei frammenti di predella: quattro (*Sant'Andrea, Sant'Elena, San Nicola di Bari, San Michele*) conservati nella Pinacoteca Nazionale fino al 1939 e oggi perduti, provenienti da Bonaria,[3] uno (*Arcangelo Raffaele e Tobiolo*) ancora nel convento mercedario e infine la *Santa Chiara*.
Nel convento si trova anche la tavola con *San Ludovico di Tolosa* (scomparto superiore destro), mentre in Pinacoteca quella con *San Pietro* (scomparto superiore sinistro).
In tempi meno lontani è stata aggiunta alla ricomposizione anche il *San Girolamo* della Pinacoteca cagliaritana quale scomparto inferiore sinistro.[4]
Contestualmente alla ricostruzione del retablo Delogu ha anche cercato di individuarne la presenza e la collocazione originaria all'interno del santuario. La prima fonte in ordine cronologico a nostra disposizione è il volume *Parte primera del libro llamado Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña* scritto dal padre mercedario Antioco Brondo nel 1595, in cui, nella descrizione del santuario, si indica genericamente che: «Mas adentro de la Capilla mayor junto al retablo de N. Señora bendita ay dos varas grandes de hierro, una por cada parte de la Capilla».[5] In seguito, Maria Grazia Scano Naitza ha portato all'attenzione degli studiosi che allo stesso 1595 risale un'altra fonte, questa volta grafica, rappresentata dalla grande incisione a bulino su rame, in collezione privata cagliaritana, raffigurante nel riquadro centrale la Vergine di Bonaria tra le sante Cecilia ed Eulalia.[6] Nella parte inferiore della stampa, al di sotto del gruppo delle tre sante, è rappresentato il santuario, privato della facciata per mostrare l'interno dell'aula, in fondo alla quale, sull'altare maggiore, si trova una pala al cui centro si legge la figura della Vergine attorniata da angeli. Essendo il disegno realizzato dal mercedario Ferdinando de Sylva, la studiosa ha ipotizzato che esso corrisponda alla reale descrizione dell'altare maggiore: la presenza di

Antioco Mainas, *Sepoltura di Cristo*, 1564-65, particolare della fig. alle pp. 100-101.

Bottega Cavaro, *Santa Chiara*, XVI secolo, olio e tempera su tavola, 59,5 x 42 cm.
La tavola faceva parte del *Retablo di Bonaria*, oggi smembrato, occupando uno degli scompartimenti della predella. L'attribuzione dell'opera oscilla tra Pietro Cavaro (doc. 1508-1537), l'esponente più dotato della bottega stampacina, e il figlio Michele (doc. 1538-1584).

un timpano, l'impostazione generale della scena e la rigida frontalità della Vergine riflettono una concreta aderenza ai dettami post-tridentini, fatto che porterebbe a escludere l'identificazione di questa pala con il *Retablo di Bonaria*.[7] Accogliendo queste considerazioni, non va tuttavia scartata la possibilità che la configurazione dell'altare maggiore al 1595 non fosse la medesima della prima metà del secolo. Anzi, è molto probabile che essa sia frutto di una risistemazione tardocinquecentesca, da collegare al processo canonico del 1592 sul prodigioso arrivo nel 1370 del simulacro di Nostra Signora di Bonaria,[8] al quale tre anni dopo seguirono la pubblicazione del libro del Brondo e della stampa, ideati proprio con l'intento di descrivere i luoghi e le vicende di quell'evento miracoloso.[9] Per tale motivo non è da escludere l'ipotesi che il *Retablo di Bonaria* sia stato realizzato per l'altare maggiore del santuario e che la sua rimozione nell'ultimo decennio del Cinquecento ne abbia comportato lo smontaggio con la conseguente collocazione della tavola con la *Madonna del Cardellino* in una cappella laterale e la successiva dispersione (per vendita, incuria o altro) delle altre tavole.[10]
Non c'è da stupirsi quindi che i vari elementi siano andati incontro a diversa sorte e destinazione, alcuni nel complesso di Bonaria, altri nella Pinacoteca Nazionale, altri purtroppo dispersi e la *Santa Chiara* nella disponibilità di Luigi Piloni.
Le condizioni materiali della nostra tavola testimoniano del lungo tragitto compiuto attraverso il tempo e lo spazio: manca la cornice in legno, di cui resta l'impronta nel bordo superiore della tavola, e la superficie pittorica presenta estese crettature e cadute di colore nella zona inferiore. Tale stato di degrado non compromette tuttavia la lettura della rappresentazione, in cui la figura della santa, che si staglia su un fondo scuro, è presentata assisa, abbigliata con le vesti monacali mentre regge un bacolo pastorale con nodo

architettonico (con la mano sinistra) e un ostensorio a tempietto (con la destra) esemplati su analoghi modelli in argento del XVI secolo.[11] Analoghe condizioni di degrado si riscontrano nella *Sepoltura di Cristo*, dove, oltre alle diffuse crettature e alle cadute di colore lungo il bordo inferiore e nella fascia mediana, risarcite con tecniche di reintegrazione pittorica, si rileva anche la resezione della parte inferiore della tavola, come testimonia l'interruzione della figurazione con la mutilazione della mano e del piede destro di Cristo. Autore del dipinto è Antioco Mainas (doc. 1537-1570), altro esponente della scuola di Stampace per il quale si ipotizza l'apprendistato presso Pietro Cavaro, mentre è certa la sua collaborazione con Michele. Personalità ancora non adeguatamente indagata nonostante le non poche notizie sulla sua attività, si distingue per la spontaneità del segno e per l'utilizzo di colori squillanti.
La tavola della Collezione Piloni è quanto resta, insieme alla *Madonna in trono con San Pietro, San Giovanni Battista e i consiglieri cittadini* (conservata all'Antiquarium Arborense di Oristano), del *Retablo dei Consiglieri di Oristano*, commissionato nel 1564 e concluso l'anno successivo.[12] Nella scena, in cui oltre al Cristo deposto e alla Madonna compaiono Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, Mainas dimostra un particolare interesse per la costruzione spaziale, esplicitato nel taglio orizzontale della composizione e nell'ardita posa della Vergine che con le braccia completamente aperte si protende in avanti inarcando impetuosamente la schiena per l'ultimo drammatico saluto al Figlio morto.
Prima di proseguire con la descrizione delle tele dipinte nel corso del Settecento, va fatto un breve accenno alla raccolta di stampe di soggetto religioso presenti nella Collezione. Si tratta per lo più di incisioni raffiguranti i santi della devozione locale (Madonna di Bonaria, Madonna di Valverde, Sant'Efisio, Sant'Antioco, Santi Gavino, Proto e Gianuario,

Antioco Mainas, *Sepoltura di Cristo*, 1564-65, olio su tavola, 27 x 68 cm.
La tavola è quanto resta, insieme alla *Madonna in trono con San Pietro, San Giovanni Battista e i consiglieri cittadini* (conservata all'Antiquarium Arborense di Oristano), del *Retablo dei Consiglieri di Oristano*, commissionato nel 1564 e concluso l'anno successivo.

SS. Gavino Proto e Genuario, inizio XVII secolo, litografia, 34,5 x 24,5 cm (immagine), 40,5 x 27,3 cm (foglio).

Verdadero retrato de la Virgen SS.ma de Buenayre Patrona del Reino de Sardena - Abogada de navegantes, seconda metà XVIII secolo, stampa tipografica, 21,5 x 16 cm (immagine), 28 x 21,3 cm (foglio).

Beata martire S. Restituta, XIX secolo, litografia, 15,3 x 8,5 cm (immagine), 18,3 x 11,8 cm (foglio).

Venerabile servo di Dio Fra' Ignazio da Laconi laico cappuccino, fine XVIII secolo, litografia, 10,5 x 8,2 cm (immagine), 17 x 12,3 cm (foglio), editore Arimanno, Genova.

La B. Vergine di Valverde, XIX secolo, litografia, 20,3 x 14,4 cm (immagine), 29,3 x 20,7 cm (foglio).

Santa Greca, Santa Restituta ecc.) realizzate in occasione di ricorrenze religiose, proclamazioni di indulgenze, fatti miracolosi, talvolta inserite a corredo di libri di catechismo, agiografici e raccolte di *gosos*, talvolta distribuite in fogli sciolti.
È da collocare entro la prima metà del Seicento l'incisione a bulino su rame raffigurante *San Potito Martir Calaritano* in cui l'ignoto autore, su uno sfondo con alcuni edifici che alludono alla città di Cagliari, rappresenta il Santo stante in posizione frontale, imperturbabile mentre con i piedi preme a terra il demonio ormai sconfitto e incatenato.[13] Il culto per San Potito, come quello per molti altri martiri locali, si ravviva nei primi anni del Seicento come conseguenza della disputa per il primato di Sardegna e Corsica tra le arcidiocesi di Cagliari e di Sassari (nelle persone dei rispettivi arcivescovi pro tempore): scatenatasi nella seconda metà del Cinquecento, raggiunse toni esacerbati nei primi anni del secolo successivo. I contendenti cercarono di dimostrare il diritto a tale titolo vantando la maggiore antichità

Raffaele Aruj (litografo Doyen e C.), *S. Efisio*, 1850, litografia, 33,5 x 24 cm (immagine), 37 x 28 cm (foglio).

(e quindi il maggior prestigio) delle reciproche diocesi attraverso le testimonianze delle fonti, promuovendo la pubblicazione di scritti letterari e apologetici, e avviando cantieri di scavo finalizzati alla ricerca dei corpi santi.[14]

Analogamente al culto per San Potito anche quello per Sant'Antioco conosce una intensità rinnovata in seguito al ritrovamento delle sue reliquie, avvenuto nel 1615. Proprio in questi anni si registra un mutamento nella

Gioacchino Corte (incisore Giovanni Battista Cecchi), *S. Ephisi O.P. Sardis*, 1797, incisione a bulino su rame, 14,7 x 10,8 cm (immagine), 16,5 x 11,5 cm (foglio).

Sant'Efisio, fine XVIII secolo, incisione a bulino su rame, 18 x 11,7 cm (immagine), 21 15,3 cm (foglio).

San Potito martir calaritano, prima metà XVII secolo, incisione a bulino su rame, 22,5 x 16 cm (immagine), 29,6 x 23,2 (foglio).

Sebastiano Scaleta, *Beato Salvatore da Orta Converso della Regolare Osservanza*, metà XVIII secolo, incisione a bulino su rame, 18,5 x 15,3 cm (immagine), 20,8 x 17,4 cm (foglio).

S. Saturnino Martire. Patrono Massimo dell'Archidiocesi di Cagliari, fine XIX secolo, incisione a bulino su rame, 11,2 x 7,2 cm (immagine), 13,5 x 9,5 cm (foglio). Sul retro è presente un'orazione.

Pietro Leone Bombelli, *Medicamentum vitae et immortalitatis S. Antiochi Martyris Sulcitani*, 1765, incisione a bulino su rame, 35,7 x 21 cm (immagine), 42,8 x 29,7 cm (foglio).

rappresentazione del Santo, che viene raffigurato in una posa statica e frontale, con le mani protese in avanti (la sinistra con il palmo rivolto verso lo spettatore e la destra benedicente) e abbigliato con una veste di foggia spagnola dotata di maniche con falde lunghissime.[15] Un esempio di questa iconografia è data nella incisione a bulino *Medicamentum vitae et immortalitatis S. Antiochi Martyris Sulcitani* presente in Collezione, realizzata nel 1765 a Roma dal pittore e incisore Pietro Leone Bombelli (1737-1809).[16] La stampa è stata commissionata dal canonico Raimondo Pes Mameli in occasione del restauro di un quadro del Santo, che è stato poi utilizzato come modello per il disegno dell'incisione. Tale dipinto non è noto, ma è evidente che proponesse una riproduzione del simulacro ligneo del Santo collocato nella nicchia centrale del primo ordine del retablo settecentesco della cattedrale di Santa Chiara a Iglesias, la cui esecuzione, che può coerentemente essere collocata attorno alla metà del Seicento, è forse da mettere in relazione con quella del retablo, oggi non più esistente, realizzato nel 1656 per custodire le reliquie del Santo.[17]

A un santo "moderno" è invece dedicato il bulino *Beato Salvatore da Orta Converso della Regolare Osservanza*, attribuito a uno dei principali pittori del Settecento sardo, Sebastiano Scaleta (doc. 1731-1762).[18]

Nella scena il frate francescano Salvatore da Horta (1520-1567), beatificato nel 1606 ma canonizzato solo nel 1938, intercede presso la Vergine Maria, assisa tra le nubi nel registro superiore della composizione, per la guarigione di una donna inferma.[19]

Contemporaneo di Scaleta ma con più modeste capacità compositive e di disegno è l'ignoto autore dei tre dipinti su tela raffiguranti la *Natività*, *San Michele Arcangelo* e *San Francesco di Paola attraversa lo stretto di Messina*, caratterizzati da una colorazione grave, opaca e con tonalità fredde.

La medesima gamma cromatica ma con gradazioni più tenui e delicate e con l'assenza di decisi contrasti chiaroscurali si ritrova nella

Ignoto pittore sardo, *San Michele Arcangelo*, XVIII secolo, olio su tela, 99 x 73 cm.

Francesco Massa, *L'Arcangelo Raffaele guida Tobiolo*, 1787, olio su tela, 78 x 62 cm.

Antonio Caboni, *Madonna Addolorata*, 1840, olio su tela, 64 x 50 cm.

Pasquale Sarullo, *Maria Cristina di Savoia*, 1887, olio su tela, 82 x 62 cm.

tela con l'*Arcangelo Raffaele guida Tobiolo*, datata 1787 e firmata dal cagliaritano Francesco Massa (1747-1805 ca.), principale continuatore dello Scaleta ma meno dotato del maestro, col quale tende a mimetizzarsi.[20] Con quest'opera, che si colloca alla fine del Settecento, si chiude il percorso per frammenti nell'arte di età moderna della Collezione Piloni. Nella stessa sala in cui è custodito questo nucleo di opere più antiche sono esposte anche stampe e dipinti di soggetto sacro realizzati nel corso dell'Ottocento. È tradizionalmente attribuito ad Antonio Caboni (Cagliari 1786-1874) il dipinto con la *Madonna Addolorata*, in cui Maria è raffigurata a mezzo busto, con le mani giunte, il petto trafitto da uno stiletto, lo sguardo rivolto in alto verso quella che è la posizione in cui si trova Cristo crocifisso, come il legno montante della croce alle sue spalle suggerisce.[21] L'artista cagliaritano, che si formò da autodidatta attraverso lo studio delle stampe di riproduzione, mutua i lineamenti del volto e l'espressione composta della Vergine da una serie di figure sacre dipinte tra gli anni Trenta e Quaranta da Giovanni Marghinotti (Cagliari 1798-1865), il più dotato pittore sardo del secolo XIX, cui Caboni, pur essendo più anziano, guarda come a un maestro. Più giovane di una generazione e in aperta competizione nel mercato artistico isolano con Caboni era

EN MARIÆ CHRISTINÆ UTRIUSQ SICILIÆ REGINÆ EFFIGIEM
LEONI XIII PONTIFICI MAXIMO,
SACERDOTALIS EJUSDEM,

Raffaele Aruj (Cagliari 1801-1857), autore della litografia *S. Efisio* stampata a Torino nel 1850 presso lo stabilimento Doyen e C.[22] Nell'esemplare, che si colloca nella fase tarda dell'attività del pittore-litografo cagliaritano,[23] il Santo è rappresentato davanti a una veduta della città di Cagliari. Fu invece stampata nella Litografia Battistelli di Roma alla fine degli anni Cinquanta la *Effigie della Serva di Dio Elisabetta Sanna nata in Codrongianos*, defunta a Roma nel 1857 e beatificata il 17 settembre 2016 dopo una causa di beatificazione avviata appena a quattro mesi dalla morte e durata oltre un secolo e mezzo. Altrettanto tempo ha richiesto anche il processo di beatificazione di Maria Cristina di Savoia (Cagliari 1812-Napoli 1836), figlia minore di Vittorio Emanuele I Re di Sardegna andata in sposa nel 1832 a Ferdinando II Re delle Due Sicilie. Cristiana fervente, morì di parto nel dare alla luce l'unico figlio Francesco. Proclamata venerabile nel 1859, le è stato conferito lo status di beata nel 2014. In collezione è presente un dipinto a olio su tela realizzato nel 1887 dal pittore frate francescano Pasquale Sarullo (1828-1893), che la ritrae nell'intimità della sua stanza (dalla cui finestra si intravede il Vesuvio) mentre è assorta in preghiera davanti al Crocifisso.

Note

1. R. Delogu, "Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)", in *Studi Sardi*, a. III, fasc. I, n. XV, 1937, pp. 5-92. Il retablo è stato ricomposto materialmente a cura di Lucia Siddi nei locali della Pinacoteca Nazionale di Cagliari in occasione della mostra temporanea *Dal colle una eco... Sette secoli di storia, fede e cultura dei Mercedari in Sardegna* (Cagliari, Lazzaretto di Sant'Elia, 2008); cfr. L. Siddi, "L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo", in *Segno. Incontro internazionale sull'incisione contemporanea*, Cagliari, Casa Falconieri, 2009, pp. 46-48.

2. La *Crocifissione* è stata associata per la prima volta alla *Madonna del Cardellino* da Enrico Brunelli e nel 1861 risultava ancora collocata nel chiostro del convento di Bonaria. Si vedano a tal proposito E. Brunelli, "Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna", in *L'Arte*, X, 1907, p. 363, nota 4; G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1861, p. 310.

3. Nel 1939 questi scomparti vennero imballati per essere trasferiti nel rifugio di Siligo per salvaguardarli da eventuali danni bellici, ma non giunsero mai a destinazione e non vennero mai recuperati.

4. R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980.

5. A. Brondo, *Parte primera del libro llamado Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña*, Cagliari 1595, p. 124.

6. M.G. Scano Naitza, "La pittura del Seicento", in *La società sarda in età spagnola*, vol. II, a cura di F. Manconi, Quart 1993, pp. 125-127. L'opera fu realizzata a spese dei Mercedari del convento di Bonaria, di cui all'epoca era padre superiore Antioco Brondo. Il disegno della stampa si deve al mercedario Ferdinando de Sylva, mentre la traduzione su rame all'incisore «Mart: Vâ belga».

7. M.G. Scano Naitza, *La città di Cagliari e dintorni nell'arte sacra*, in corso di stampa, pp. 8-9. Trattandosi di un lavoro non ancora edito, l'indicazione delle pagine si riferisce al documento consegnato all'editore. Ringrazio Maria Grazia Scano Naitza per avermi concesso l'autorizzazione a citarne il testo.

8. L. Cherchi, *I vescovi di Cagliari*, Cagliari 1983, p. 140.

9. M.G. Scano Naitza, *La città di Cagliari* cit., p. 4.

10. Tale ipotesi è stata avanzata da chi scrive in M. Salis, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan 2015, pp. 227-228, 234-237.

11. Il privilegio di portare il bacolo pastorale durante le celebrazioni liturgiche fu concesso alle madri badesse dell'ordine delle clarisse da papa Clemente VI (P.F. Lombardo, *Regola delle Suore Minori di Santa Chiara*, Torino 1714, p. 178). Per convenzione, essendo stata Santa Chiara badessa del monastero di San Damiano per quarant'anni, il pastorale è stato incluso tra i suoi attributi iconografici. L'ostensorio, suo attributo iconografico maggiormente diffuso, è in rapporto con il miracolo con il quale la Santa mise in fuga le truppe imperiali di Federico II quando, nel 1243, assalirono Assisi e tentarono di assediare San Damiano. Per un catalogo degli oggetti liturgici in argento del XVI secolo si veda M. Porcu Gaias, A. Pasolini, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati*

in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento, Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 59-183.

12. Sul contratto di commissione del *Retablo dei Consiglieri* di Oristano si veda A. Era, *Municipio di Oristano, tre secoli di vita cittadina (1479-1720) dai documenti dell'Archivio Civico*, Cagliari 1937, pp. 65-66. Sull'attività di Antioco Mainas si vedano R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990, pp. 215-223; M.G. Scano Naitza, "Considerazioni a margine del retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della 'scuola di Stampace'", in *ArcheoArte*, 2, 2014, pp. 297-314.

13. La vita di San Potito si conosce attraverso varie redazioni della sua *Passio*, la prima delle quali risalente al IX secolo. La più antica menzione del suo culto si trova nel *Liber Pontificalis* napoletano (IX sec.) e nel *Calendario* marmoreo (847-877) custodito nell'arcivescovado di Napoli. Figlio unico di una famiglia ricchissima, il Santo sarebbe nato a Sardica nella Dacia Inferiore, divenuta provincia romana nel 107 e a tredici anni si convertì alla fede cristiana, resistendo alle minacce paterne. Operò guarigioni miracolose, liberò dal diavolo la figlia dell'imperatore Antonino Pio e resistette a tutte le tentazioni del demonio che gli appariva sotto varie sembianze. Fu decapitato verso il 160. Il luogo del martirio è incerto, ma per il fatto che la massima diffusione del culto si verifica nelle Puglie e soltanto più tardi in Sardegna, queste rivendicano le origini del giovane martire; è opinione di alcuni che l'indicazione del martirio nell'Isola sia frutto della confusione con Sardica, e che solo più tardi le sue reliquie sarebbero state traslate in Sardegna.

14. Una prima avvisaglia si ebbe in seguito alla concessione di papa Paolo III all'arcivescovo di Sassari Salvatore Alepus di farsi precedere dal gonfalone (1539), cui seguirono nel 1543 le proteste del Capitolo di Cagliari che obiettava che il suo arcivescovo aveva già tra i suoi titoli quello di "vessillario della Chiesa". La vertenza si riaprì nel 1574, quando l'arcivescovo di Cagliari Francisco Pérez, commissario della Bolla Crociata, usò il titolo di "primate di Sardegna e Corsica" nelle lettere inviate agli arcivescovi sardi per invitarli a promuovere la raccolta di fondi, provocando le proteste dell'arcivescovo di Sassari Miguel Ibáñez. Più aspre reazioni seguirono nel 1576 da parte di Alfonso de Lorca a una lettera ufficiale dell'arcivescovo di Cagliari Francisco del Vall, nella quale si qualificava "primate". Respinta pubblicamente la lettera, il Lorca diede incarico a Giovanni Francesco Fara, arciprete del capitolo sassarese di grande prestigio tra gli intellettuali sardi, di condurre sulla questione uno studio storico-giuridico, che nel 1590 fu portato dal pontefice Sisto V davanti al tribunale della Sacra Rota. Si vedano P. Martini, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. II, Cagliari, Stamperia Reale, 1840, pp. 322-323, 367-369; G. Arca, *De sanctis Sardiniae libri tres*, Cagliari 1598; R. Turtas, "Giovanni Arca, note biografiche", in G. Arca, *Barbaricinorum libelli*, a cura di M.T. Laneri, Cagliari 2005, pp. XIV-XV e XX-LXXX. Nel 1604 Filippo III, sollecitato dal Parlamento sardo, interveniva presso il papa per la risoluzione della vertenza a favore dell'arcivescovo di Cagliari. Sulla disputa per il primato di Sardegna e Corsica cfr. anche A. Piseddu, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritani nel secolo XVII*, Cagliari 1997, pp. 53-57; R. Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al duemila*, Roma, Città Nuova, 1999, pp. 373-382. La relazione degli scavi fu pubblicata a cura dell'arcivescovo Desquivel in persona in F. Desquivel, *Relacion de la invencion de los cuerpos santos, que en los años 1614, 1615 y 1616 fueron hallados en varias Yglesias de la Ciudad de Caller y su Arçobispado*, Napoli 1617.

15. Per un excursus diacronico sul culto e le immagini di Sant'Antioco si veda A. Pala, "Sant'Antioco sulcitano: il culto, il santuario, le immagini dal tardoantico al barocco", in *ArcheoArte*, 2, 2014, pp. 183-198.

16. Pittore di composizioni religiose e allegoriche, incisore di riproduzione, stampatore, il romano Pietro Leone Bombelli era allievo del pittore e decoratore Stefano Pozzi (1699-1768). Ha operato prevalentemente a Roma e ha inciso soprattutto soggetti sacri, cfr. *Allgemeines Künstler-Lexicon*, a cura di K.G. Saur, 12, München-Leipzig 1996, p. 437.

17. La notizia su questo retablo si trova nella scheda di catalogo inerente il simulacro di Sant'Antioco, cfr. I. Farci, scheda di catalogo OA n. 20/00030145, 1984, Archivio Catalogo Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano e Sud Sardegna.

18. La stampa, conosciuta anche con il titolo di *Beato Salvatore da Horta che intercede presso la Vergine*, è riprodotta in L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1988, tav. CVI, fig. 2, e scheda a p. 298. L'attribuzione a Scaleta si deve a M.G. Scano Naitza, "Tra sgorbie e bulini", in *Sardegna Fieristica*, aprile-maggio 1983, s.p. Su Sebastiano Scaleta si veda M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro, Ilisso, 1991, pp. 228-230.

19. Su culto e iconografia di San Salvatore da Horta si veda S. Caredda, R. Dilla Martí, "Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón", in *RiMe*, 10, 2013, pp. 487-513.

20. Su Francesco Massa si veda M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura* cit., pp. 232-233. La data di nascita del pittore è stata rinvenuta da A. Pasolini, "S. Michele di Cagliari: architettura e arredi di una chiesa gesuitica", in *Theologica & Historica*, XIX, 2010, pp. 303-336, nota 36, p. 312.

21. Su Antonio Caboni si veda M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997, pp. 84-86, 126-129.

22. M.G. Scano, "Tra sgorbie e bulini" cit.

23. La stampa fu realizzata dopo la revoca dell'indennità annuale per la scuola di disegno e le difficoltà economiche che avevano costretto l'Aruj alla chiusura del torchio litografico, aperto a Cagliari nel 1836 su concessione del Re di Sardegna Carlo Alberto di Savoia. In seguito a tale concessione l'artista cagliaritano realizzò un ritratto litografico del sovrano. Prima del 1830 era stato coinvolto come disegnatore di ritratti nel *Dizionario Biografico degli uomini illustri di Sardegna* di Pasquale Tola, tradotti in litografia da Pietro Ayres e pubblicati tra il 1837 e il 1839 a Torino nello stabilimento Doyen. Cfr. M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura dell'Ottocento* cit., pp. 80-83.

C. Contini 926

Breve percorso dell'Arte in Sardegna nel Novecento attraverso le opere della Collezione Luigi Piloni

Marzia Marino

Visitare la sala della Collezione Piloni dedicata ai dipinti del Novecento equivale a fare un percorso puntuale, anche se non completamente esaustivo, su quelli che furono gli sviluppi della pittura in Sardegna nel secolo scorso, almeno fino ai primi anni Settanta. Si tratta di 43 pezzi molto interessanti, sebbene di diverso livello qualitativo, opere che rivelano e confermano gli interessi del Collezionista per la Sardegna, la gente, i luoghi, gli usi e le tradizioni della sua terra; sono prevalentemente donne e uomini in costume, ritratti di personaggi noti, scorci di paesaggio. Racconta a tal proposito l'erede, Tulio Angius, che Luigi Piloni, entrato in possesso di un dipinto di Bernardino Palazzi, il cui soggetto però non era sardo, dopo lunghe e pervicaci insistenze, convinse il pittore a sostituirlo con un altro legato profondamente ai rituali dell'Isola, *Attitidu*: in tal modo un'opera di straordinaria qualità, che documenta l'antica scena della lamentazione funebre, ora fa parte della raccolta.
Piloni formò la sua Collezione anno dopo anno, a cominciare dal secondo dopoguerra, attraverso la frequentazione assidua di Gallerie d'arte.
A Cagliari si recava spesso nella nota Galleria degli Artisti, che aveva la sua sede nell'antico portico Sant'Antonio. Il proprietario, Alberto Simula, lo contattava ogni qual volta ritenesse di avere tra le mani opere di artisti di particolare interesse e valore e, in occasione di mostre, gli comunicava la presenza dell'autore. Il Collezionista amava, infatti, conoscere personalmente i pittori e con alcuni di essi ebbe lunghi e intensi rapporti di amicizia. Quando questo non era possibile, come nel caso del pittore cagliaritano Giovanni Marghinotti (1798-1865), uno dei più importanti artisti dell'Ottocento in Sardegna, faceva appello alle occasioni offerte dal mercato e alla sua esperienza di competente conoscitore d'arte.
Ne sono una testimonianza la litografia da un disegno di Angelo Boucheron, *Omaggio alla beneficenza di S.R.M. il re Carlo Felice, ed alla di lui Protezione per le Belle Arti nella Sardegna* (1834), tratta dal grande dipinto del 1830 conservato nel Palazzo Civico di Cagliari, ma soprattutto l'olio su tela *Ritratto di Donna Giuseppina Corrias*, datato 1859, e il disegno degli stessi anni *Cav. Mario De Candia*,[1] entrambi frutto dell'esperienza maturata dall'artista a Roma e dal 1847 a Torino, come insegnante di disegno e pittura all'Accademia Albertina. Nelle esemplari opere scelte dal Collezionista si evidenziano le capacità dell'artista di muoversi tra forme neoclassiche e istanze romantiche, in un eclettismo tra disegno, forma e colore, comune a molti pittori dell'Ottocento in Italia, dal veneto Odorico Politi al lombardo Francesco Hayez.[2]
Alla fine dell'Ottocento è ascrivibile anche il bozzetto *Donna di Ittiri* del pittore siciliano Giuseppe Sciuti, giunto nell'Isola per decorare il Salone del Consiglio del Palazzo Provinciale di Sassari: una testimonianza significativa del fascino esercitato sull'arista dalla singolarità degli usi e dei costumi locali.[3]
Il percorso in questa sezione della Collezione deve significativamente proseguire dalle opere di quegli artisti che con la loro azione favorirono l'avvio dell'arte moderna in Sardegna, tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento. È proprio nel giro di questi venti anni che l'arte sarda cominciò ad acquisire una sua specifica fisionomia e a rendere riconoscibili il modo di operare e gli stilemi dei singoli artisti.[4]
Il più anziano di essi fu Antonio Ballero (Nuoro 1864-Sassari 1932). Autodidatta, punto di riferimento nell'Isola, per i pittori spagnoli, Eduardo Chicharro Agüera e Antonio Ortiz Echagüe, in Sardegna grazie a una borsa di studio assegnata dall'Accademia Spagnola di Belle Arti a Roma, dopo l'incontro con Giuseppe Pellizza da Volpedo, avvenuto nel 1903, si fece portavoce di quel progetto di "arte della luce", come ideale estetico e di riscatto civile, che molti pittori italiani in quegli anni andavano perseguendo. L'olio della Collezione, intitolato *Festa paesana*, viene datato 1928, ma i caratteri stilistici dell'opera e le sue piccole dimensioni

Carlo Contini, *Uomo in abito tradizionale di Nuoro*, 1926, olio su tela, 79 x 57,5 cm.

rendono più plausibile una retrodatazione al decennio precedente. Nel 1916, infatti, Ballero partecipò all'importante Esposizione che il Comitato di mobilitazione civile organizzò a Sassari a favore delle famiglie dei richiamati. In questa occasione l'artista espose un centinaio di nuovi lavori, tra cui settantacinque *Impressioni di Barbagia*, piccoli scorci di paesaggi, racchiusi a gruppi entro grandi cornici,[5] creazioni che dovevano essere molto vicine per dimensioni e tecnica all'opera della Collezione.[6] Nonostante il dipinto sia caratterizzato da un ricercato equilibrio compositivo, l'opera mostra una visione naturalistica che si apre con un impatto di grande libertà e immediatezza. Appare applicata in pieno la poetica del colore-luce che tende a raggiungere i valori più alti della luminosità con l'accostamento dei complementari, in un brulicare di vibrazioni che denotano un'esperienza profonda della materia cromatica. Ballero gioca con gli spessori del pigmento e con piccoli e rapidi tocchi di spatola distribuisce il colore sulla superficie, fino a renderla dinamica.
L'opera della Collezione che reca la datazione più anticipata è l'olio su tela che ritrae il Conte Carlo Ruda,[7] dipinto nel 1903 da Felice Melis Marini (Cagliari 1871-1953). Artista che fece scuola a Cagliari, grazie alla sua attività di pittore e di incisore, Melis Marini, nel ritratto della Collezione, sembra seguire la tradizione tardo-ottocentesca che parte dal Realismo e, attraverso gli esempi più celebri dell'Impressionismo, giunge fino al Novecento.

Giovanni Marghinotti (litografo Francesco Gonin), *Omaggio alla Beneficienza di S.S. R.M. il Re Carlo Felice, ed alla di lui protezione per le Belle Arti nella Sardegna*, 1834, litografia, 35 x 63 cm, editore Demetrio Festa.

Giovanni Marghinotti, *Ritratto del Cav. Mario de Candia*, metà XIX secolo, matita sfumata e mine grasse su carta, 20 x 16 cm.

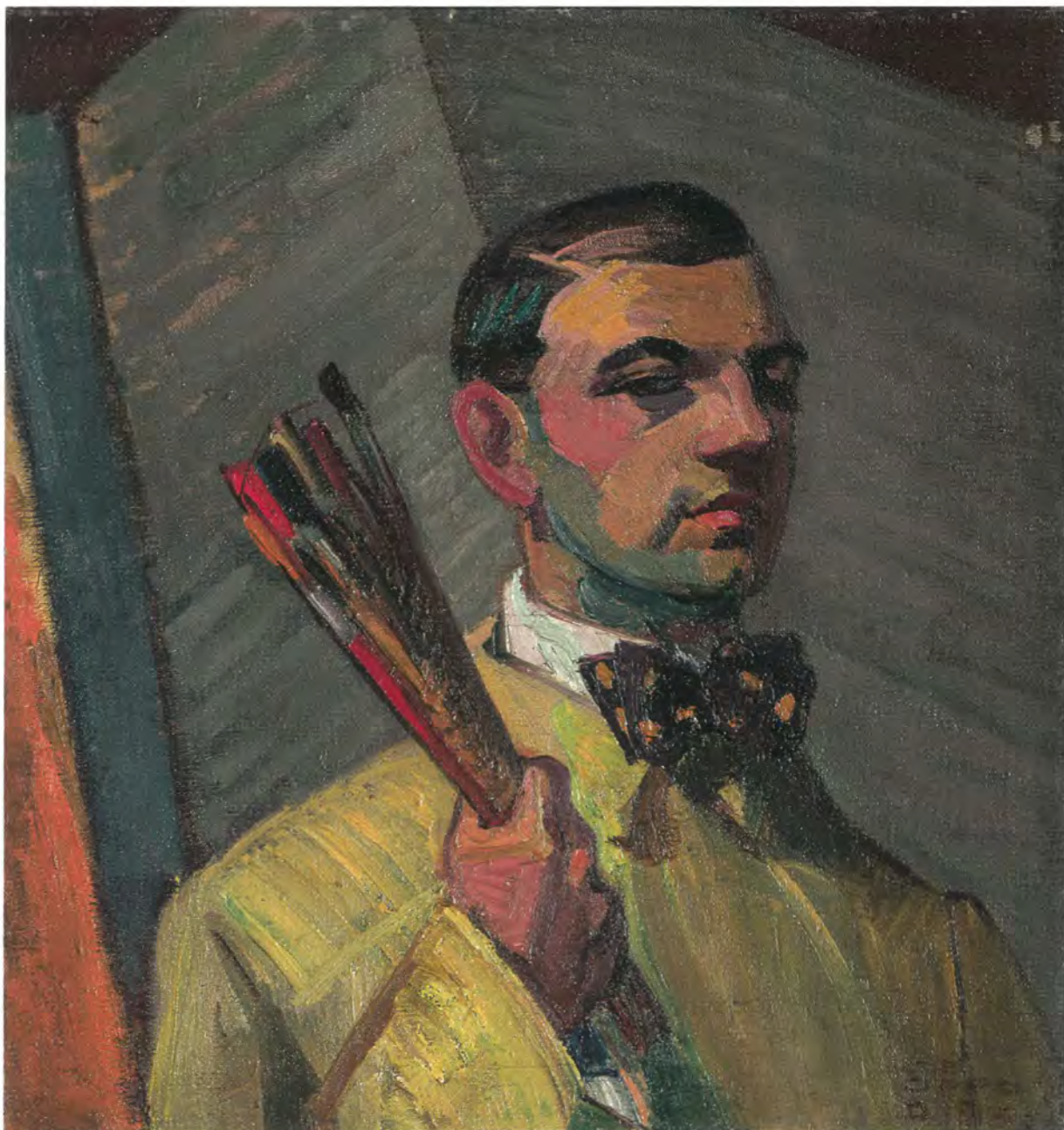
Giovanni Marghinotti, *Ritratto di Donna Giuseppina Corrias*, 1859, olio su tela, 76 x 61 cm.

Il ritratto si distingue dagli altri dipinti collezionati da Piloni per l'abbigliamento "borghese" del protagonista. Evidentemente Luigi Piloni lo volle comunque nella sua raccolta, perché ritraeva un personaggio ben noto e di rilievo nella vita cagliaritana di inizio secolo.[8] Elegante e distinto, il Conte Ruda è rappresentato in un momento di silenziosa e intima riflessione, probabilmente nel suo studio, come lascia intuire la libreria che gli fa da sfondo. La luce, se da una parte non ha la forza per suggerire la profondità dell'ambientazione e i valori plastici della figura, affidati solo allo scorcio di tre quarti, dall'altra diventa principale strumento indagatore del carattere del personaggio.
Quando nel 1908, Melis Marini, aprì una scuola di pittura a Cagliari, l'iniziativa coinvolse anche Giovanni Battista Rossino (Cagliari 1872-1956). Sebbene la sua posizione nell'ambito artistico locale risultasse più defilata rispetto a quella del collega, il loro percorso iniziale fu, per certi versi, simile. Il bell'acquarello della Collezione

Giuseppe Sciuti, *Donna in abito tradizionale di Ittiri*, fine XIX secolo, olio su tela, 62,7 x 42,7 cm.

Antonio Ballero, *Lussorio Gama pastore d'Urzullè*, inizio XX secolo, inchiostro di china su carta, 41 x 29,5 cm.

Antonio Ballero, *Festa paesana*, 1916, olio su cartone, 16,5 x 24,5 cm.

Cipriano Efisio Oppo, *Autoritratto*, 1913, olio su tela, 58 x 55 cm.
Oppo (1891-1962), pittore, critico d'arte e politico, è stato una delle figure di maggior spicco dell'ambito artistico italiano tra le due guerre e ancora sino alla fine degli anni Cinquanta. Significativa la presenza di questo *Autoritratto* giovanile tra le opere della Collezione Piloni.

Piloni, intitolato *Fanciulla di Desulo*, si discosta sensibilmente, per freschezza e spontaneità, dalla produzione ufficiale. L'opera, inedita, non è datata e reca in basso a sinistra la sigla GR, con cui spesso l'artista firmava i suoi lavori.
È un soggetto caro a Rossino, come dimostra il confronto con un piccolo olio di collezione privata nel quale, probabilmente, la stessa giovane donna desulese, sempre ritratta di schiena, attirata da un improvviso richiamo, volta il viso verso l'osservatore che viene rapito dalla chiarezza dei suoi occhi azzurri. Ma se nell'olio lo sfondo rimane indefinito, nell'opera della Collezione Piloni il taglio più ampio e le squisite trasparenze dell'acquarello suggeriscono un paesaggio nitido e luminoso e non mancano di precisione nella descrizione dei colori smaglianti del costume.
Giuseppe Biasi (Sassari 1885-Andorno Micca 1945), un pittore e incisore tra i più noti che ha segnato fortemente il percorso dell'arte in Sardegna con una cifra stilistica molto personale, è presente nella Collezione con due opere: *Il parroco*, un olio di ridotte dimensioni, e la grande tempera di notevole qualità *Processione*, non datata, ma attribuibile ai primissimi anni Venti. Sostenitore di un linguaggio "moderno", che allora era rappresentato dallo stile secessionista, Biasi è l'artista che, più di ogni altro, esportò al di fuori dei ristretti confini dell'Isola un'immagine idilliaca, arcadica e romantica della Sardegna.

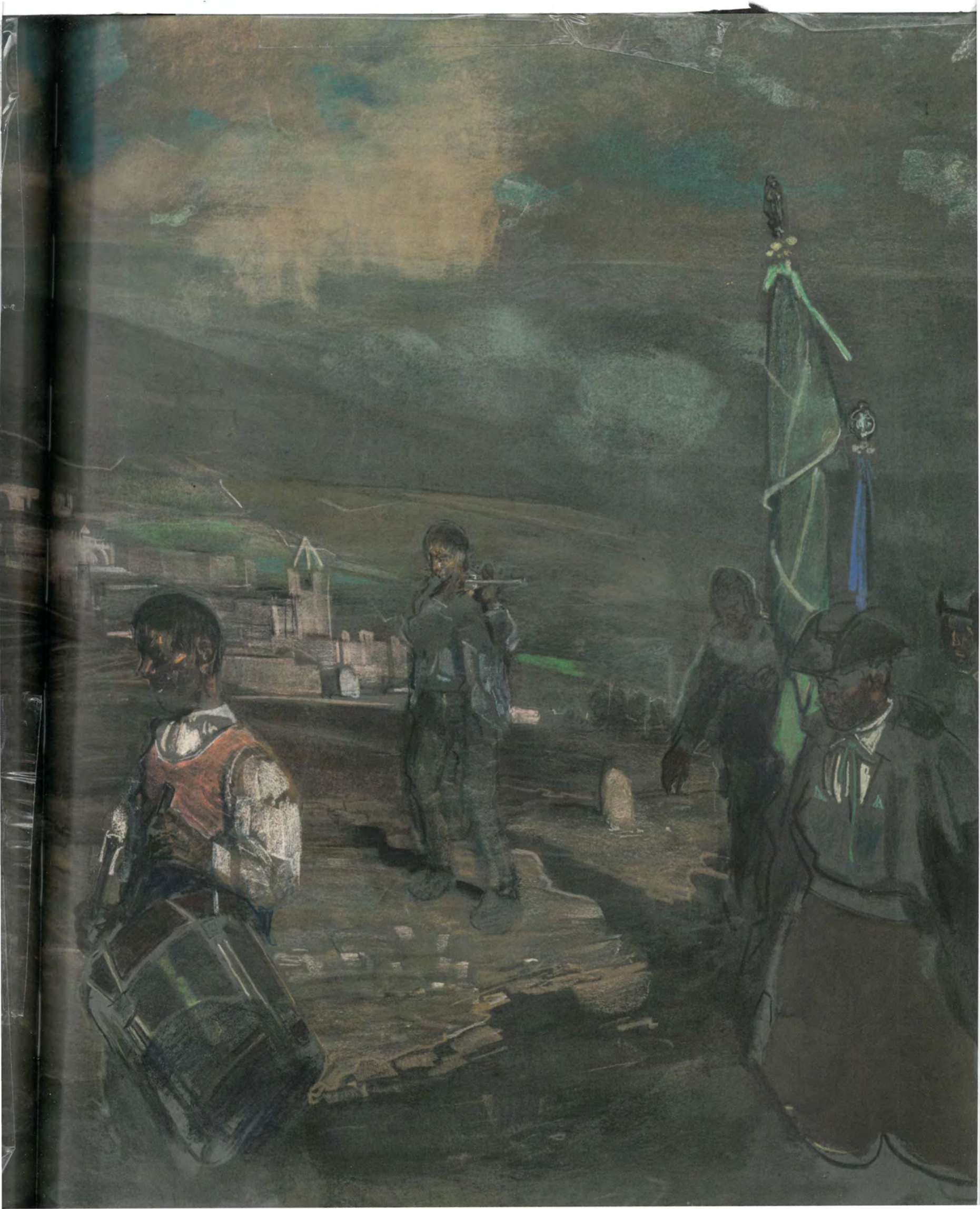
Felice Melis Marini, *Ritratto del conte Carlo Ruda*, 1903, olio su tela, 81,5 x 46,3 cm.

In *Processione* l'impalcatura grafica e i preziosismi, che avevano caratterizzato la prima produzione, risultano notevolmente alleggeriti: la costruzione della scena è, infatti, ottenuta per mezzo del colore fluido che suggerisce l'idea del movimento del mesto corteo che faticosamente avanza verso un villaggio addormentato, ma anche quella di una lettura psicologica della scena. Biasi, in questo momento, influenzato dalla filosofia di Bergson, sembra voler rappresentare il flusso della coscienza, l'accumularsi delle apparenze nella memoria. L'ambientazione serotina e le scelte cromatiche di matrice espressionista contribuiscono ad accentuare l'atmosfera nostalgica e malinconica del panorama desolato, l'immagine di una Sardegna triste e derelitta.
Quando, a partire dagli anni Venti, si assiste a un profondo mutamento del gusto estetico e al conseguente rifiuto sia dello sperimentalismo delle avanguardie sia del decorativismo estetizzante, l'attenzione di molti artisti si concentrò sulle arti applicate. Un fenomeno che, seppur favorito da personaggi quali Giuseppe Biasi e soprattutto Francesco Ciusa, che fondò prima la manifattura Spica nel 1919 a Cagliari, poi la Scuola d'Arte Applicata nel 1925 a Oristano, polarizzò gran parte degli artisti. Pittori e scultori finirono per instaurare un intenso e immediato rapporto stilistico e iconografico con la tradizione contadina, in un mondo fatto di affetti e di intimità domestica, la cui potenzialità ispiratrice pareva inesauribile. Una fase che possiamo definire di "Déco rustico", un fenomeno che si ricollegava a quanto nell'ambiente romano fece Duilio Cambellotti con la rivalutazione delle arti applicate e della cultura popolare.[9] Cambellotti influenzò non poco gli artisti isolani che gravitavano intorno a lui, primo fra tutti Melkiorre Melis (Bosa 1889-Roma 1982) che a Roma fu suo allievo. Pittore, illustratore, ceramista, incarnazione perfetta dell'artista decoratore, Melis è presente nella Collezione con tre opere. Se la piccola marina, intitolata *Punta Timone dall'isola di Tavolara, Capo Figari all'alba*, ci mostra semplicemente un paesaggista sensibile alle terse e azzurre atmosfere delle coste, di grande interesse sono invece le due tempere *Dama del Sulcis*, entrambe datate 1921. Erano gli anni in cui Melis, spinto dall'interesse per la cultura popolare, esplorò l'Isola in lungo e in largo. Si tratta chiaramente di studi dal vero dedicati all'abito femminile di Iglesias, due tavole illustrative che forse facevano parte di un repertorio più ampio. Le modelle indossano infatti caratteristici capi dell'abbigliamento della cittadina del Sulcis: esili ed eleganti, una in piedi, l'altra seduta, in un atteggiamento quasi aristocratico, ci appaiono come impenetrabili. Stilisticamente lontane dagli schemi e dalle cadenze dell'arte popolare, le tempere in esame spiccano per l'asciutta stilizzazione delle forme, taglienti e spigolose, indagate da una luce quasi fotografica.
In quegli stessi anni si può collocare l'esecuzione del dipinto *Sposa del Campidano* di Mario Mossa De Murtas (Sassari 1891-Rio de Janeiro 1966).[10] Appartenente a una delle famiglie borghesi più in vista di Sassari, il pittore fu certo l'artista più vicino a Giuseppe Biasi, almeno fino al 1915. Nonostante il carattere esuberante e gli atteggiamenti eccentrici, la sua personale formula regionalista, sebbene sincera, fu considerata noiosa e monotona proprio perché l'artista non riuscì ad adattarla ai moderni modi déco.[11] Per lui la Sardegna era un mondo di

Giovanni Battista Rossino, *Fanciulla di Desulo*, inizio XX secolo, acquarello su carta, 28,5 x 21 cm.

Giuseppe Biasi, *Il parroco*, fine anni Dieci del XX secolo, olio su tela, 26 x 27 cm.

fiaba, la tradizione isolana non era altro che una "realtà" con la quale poter giocare, tanto che la sua *Sposa del Campidano* potrebbe apparire, a un primo esame, immobile e priva di vita. L'opera, invece, è stilisticamente molto interessante e si distingue per la scioltezza postimpressionista con cui le note policrome del costume e del *bouquet* di fiori spiccano sui bianchi candidi e vaporosi del grembiule e delle maniche della camicia. Nonostante la libertà del tocco dimostri un interesse squisitamente pittorico, nell'artista pare perdurare, però, la matrice secessionista che lo porta a decorare il costume più che a descriverlo. Totalmente estraneo agli indirizzi dettati dal nuovo sardismo figurativo, Mossa De Murtas nel 1924 prese la decisione di trasferirsi a Rio de Janeiro, nonostante fosse legato profondamente alla sua terra e sempre pronto a difenderla a spada tratta ogni qual volta qualcuno la denigrasse.
Così fece anche nei confronti dell'amico Tarquinio Sini (Sassari 1891-Cagliari 1943) che in quegli anni già dimostrava segni di insofferenza nei confronti del folklore.[12]
Si trattava di un rifiuto di certi stereotipi regionalisti più che del disinteresse nei confronti della vita regionale. Questa, al contrario, vista nel suo rapporto con la cultura urbana e cosmopolita, stimolò la sua fantasia dando l'avvio a una serie di felicissime e divertenti invenzioni che hanno avuto il loro vertice, nel 1927, nei *Contrasti*, venticinque tempere nelle quali l'artista metteva a confronto la fiera tradizione paesana e le spregiudicate abitudini cittadine, filone che continuerà nel 1934. Immagini in cui il segno grafico guizzante e l'intenso contraddittorio cromatico sono un efficace strumento nelle mani dell'artista.

Giuseppe Biasi, *Processione*, primi anni Venti del XX secolo, gessetto e tempera su cartoncino, 100 x 140 cm.

Melkiorre Melis, *Dama del Sulcis*, 1921, china e tempera su cartone, 32,5 x 22,5 cm.

Melkiorre Melis, *Dama del Sulcis*, 1921, china e tempera su cartone, 32,5 x 23,5 cm.

Tarquinio Sini, *Testa di vecchio*, 1928-30, tempera su carta incollata su masonite, 20 x 18 cm.

Mario Mossa De Murtas, *Sposa del Campidano*, 1918-22, olio su tela, 80 x 60 cm.

Romualdo Locatelli, *Costume di Atzara*, prima metà XX secolo, olio su tela, 100 x 80,5 cm.
Il dipinto di Locatelli, pittore bergamasco (1905-1943), testimonia di un viaggio in Sardegna compiuto dall'artista negli anni Trenta, prima della sua definitiva partenza verso l'estremo Oriente.

La sottile ironia, spesso pesante, mai volgare, caratterizza anche l'opera presente nella Collezione, *Testa di vecchio*. La figura manifesta, infatti, la naturale propensione di Sini per la caricatura: la deformazione del volto, incorniciato dai consueti elementi del costume isolano, *sa berrìtta* e *su muccadori*, il grande naso rosso, gli occhi infossati, le sottilissime labbra che a fatica sorreggono un'oblunga "pipa della domenica", tutto concorre a farci pensare ai personaggi dei *Contrasti*, burberi e severi paesani, testimoni delle austere abitudini isolane.

Il contrasto tra il folklore e l'antifolklore precipitò con l'inserimento della cultura sarda nelle strutture sindacali create dal Fascismo: si trattava a questo punto di trovare un accordo fra le prospettive regionali e le esigenze dalla

Carmelo Floris, *La famiglia di Ollolai*, 1937, olio su tavola, 140 x 81 cm.

nuova politica culturale nazionale. Chi vi riuscì fu Cesare Cabras (Cagliari 1886-1968). L'artista raggiunse il successo dopo il 1932, anno in cui partecipò alla Biennale di Venezia. Fu l'occasione per esporre un gruppo di quattordici opere, le *Aie del Campidano*, che raccontavano le varie fasi della mietitura, dal taglio degli steli, alla trebbiatura del grano. Era un'immagine della Sardegna insolitamente priva di connotazioni folkloriche: Cabras raccontava la semplice e sana vita contadina esaltando il lavoro campestre, la ruralità vista anche come antitesi alla città. Una scelta assolutamente coerente in quel momento in cui il Regime promuoveva una serie di istituzioni atte alla salvaguardia delle culture vernacolari. Luigi Piloni volle evidentemente che nella Collezione l'artista fosse presente con un'opera, *Sull'aia*, decisamente significativa della sua produzione. I colori sono chiari, intrisi di

luminosità ampia e diffusa, capace di esaltare la qualità dei bianchi e dei gialli. È il microcosmo conosciuto e vissuto da Cabras, fatto di cose semplici che dovettero colpire la sua sensibilità, come quelle "sabbie d'oro" scoperte in Cirenaica nel 1934. Le figure prive di volto, lontane e senza alcuna notazione di costume, popolano uno spazio definito con precisione prospettica, forme nitide e precise che lanciano un messaggio semplice e di facile fruizione: la glorificazione del frumento.
L'integrazione al costume nazionale, favorita dal Regime, si ebbe a caro prezzo: venne compressa la cultura regionale, i modi di vita e di pensiero furono ridotti a puro fatto di folklore. Ma è anche vero che nelle zone interne a prevalente economia agropastorale il Fascismo non penetrò e tutto rimase immutato.[13]
L'artista che forse più di chiunque altro seppe proporre in termini schiettamente pittorici i motivi folklorici, che altri avevano rievocato senza farli propri, è Carmelo Floris (Bono 1891-Nuoro 1960), il quale traendo ispirazione dalla gente e dagli aspetti del paese dove visse tutta la vita, Olzai, divenne il fedele e attento interprete di quel mondo dal quale non si allontanò se non rarissime volte. Qui dipinse i paesaggi "stati d'animo", i ritratti e le scene collettive che dimostrano il *pathos*, l'umanità, il sentimento commosso e partecipe, caratteristiche pregnanti della sua personalità. Ne è un esempio di elevata qualità il dipinto della Collezione, intitolato *La famiglia di Ollolai*, datato 1937, che fu proprietà della famiglia Cao. Il tono è solenne, severo il ritmo compositivo che non lascia spazio alla divagazione paesaggistica sullo sfondo: tutto è studiato affinché ad emergere siano i sentimenti delle tre donne che avanzano incerte incontro al loro destino, piene di aspettative, ansie e timori. Il solido impianto grafico, il robusto plasticismo e la dettagliata descrizione dei costumi variopinti non inficiano la capacità introspettiva

Valerio Pisano, *Barca nella rada di Cagliari*, 1944, acquerello su carta, 24,5 x 32,8 cm.

Giovanni Ciusa Romagna, *Vecchi alberi e vecchie case*, anni Trenta del XX secolo, olio su tavola, 40,5 x 52,5 cm.

Cesare Cabras, *Sull'aia*, anni Trenta del XX secolo, olio su tavola, 36 x 50 cm.

Pietro Antonio Manca, *Espressione di vita sarda*, 1930, olio su tela, 54,5 x 65,5 cm.

Mario Delitala, *La colazione del pastore*, 1970, olio su tela, 89 x 66,5 cm.

Remo Branca, *Veduta di Orgosolo*, 1969, olio su tavola, 20 x 29,5 cm.

dell'artista, attento interprete della realtà psicologica femminile sin dai primi anni Trenta.[14] Le sue donne in costume, le mute prioresse, le spose, in posa frontale e ieratica, composte entro le fogge del loro abito, diventano il simbolo della dignità delle donne sarde, centrali nell'ordine sociale isolano.
Nel 1930 Floris, partecipò alla Prima Mostra Sindacale, organizzata in Sardegna dal Sindacato Fascista Belle Arti, di cui fu segretario per la provincia di Nuoro, rinnovando ogni anno la sua partecipazione fino al 1938. La Prima Sindacale del 1930 riscosse un grande successo. Dall'unanime trionfalismo della stampa emerse isolata la voce di Raffaello Delogu, il solo ad essere seriamente preoccupato dell'arretratezza e del regionalismo dimostrato dai nostri artisti. Il giovane critico notava la mancanza tra i Sardi di novecentisti e di pittori capaci di portare avanti quella tendenza costruttivista diffusa ovunque. Delogu salvò solo la xilografia, punto di forza dei Sardi già dagli anni Venti, e tra i pittori Pietro Antonio Manca (Sorso 1892-Sassari 1975).
In quell'occasione l'artista espose un numero cospicuo di opere tra cui l'olio della Collezione *Espressione di vita sarda*.[15] A proposito di queste "visioni" di Sardegna Raffaello Delogu parlò di «sentimenti colorati», esaltando la capacità dell'artista di raggiungere una veridicità di sentimenti partendo dalla smaterializzazione della realtà.[16] Manca si fece interprete visionario

del microcosmo paesano, un mondo trasfigurato da una «fantasia orgiastica» che del realismo conserva unicamente i legami di ordine psicologico.[17] In *Espressione di vita sarda*, riconducibile dunque al 1930, si ritrova applicata appieno la concezione del colore già teorizzata da Goethe, secondo la quale i colori non hanno un'esistenza autonoma ma l'acquistano dall'incontro tra la luce e l'oscurità.[18] Le figure avanzano dallo scorcio di paese sullo sfondo, come un'apparizione. Prive dei dettagli del volto e della consistenza fisica, sembrano larve, fantasmi; sono figure di forza emblematica, immagini pregne di colore, lucide, laccate, quasi illuminate dall'interno.
È questo il momento in cui l'ormai riconosciuta "scuola sarda" di incisione attirava su di sé l'attenzione da parte della critica nazionale. Tra tutti spicca il nome di Mario Delitala che aveva raggiunto piena notorietà a livello nazionale già nel 1931, con la pubblicazione sul quaderno 158 della rivista *L'Eroica* di dodici sue xilografie da legni originali, ma anche Remo Branca e Stanis Dessy, artisti anche questi presenti in Collezione. Mario Delitala (Orani 1887-Sassari 1990), una delle figure più rappresentative dell'arte sarda del secolo scorso, supportato da approfonditi studi, frutto anche dei lunghi soggiorni nella penisola, dedicò la sua lunga vita a rappresentare la Sardegna. La Collezione Piloni presenta un dipinto abbastanza tardo di Delitala: *La colazione del Pastore*. L'olio, firmato e datato dall'artista 1970, rivela un rinnovato interesse verso la natura, una nuova sensibilità nei confronti della realtà per la rappresentazione della quale non è necessario il rigore prospettico. Stilisticamente vicino alle opere realizzate nel periodo in cui fu in Sicilia, nominato Direttore dell'Istituto Statale d'Arte di Palermo (1949-61), il dipinto della Collezione spicca per il ricco impasto dei colori, dato a colpi di spatola, libero da qualsiasi costrizione lineare; tinte forti, efficaci contraddittori cromatici descrivono il costume del pastore e la natura tutt'intorno. Un interesse alla materia pittorica evidente in dipinti precedenti come *Il sogno dei pastori* e *Raccoglitrici in riposo*, entrambi del 1953, o *Pescatori fra le rocce*, datato 1959, in cui le nature morte in primo piano ricordano per l'approssimazione delle forme l'umile *La colazione del Pastore*.

Remo Branca (Sassari 1897-Roma 1988) rivestì il ruolo di guida e teorico del gruppo degli incisori. Gli anni Trenta sancirono la sua notorietà come xilografo; fu questo il momento in cui assunse la difesa della ortodossia xilografica in polemica con Raffaello Delogu.[19] Al di là del fatto tecnico si trattava di una polemica tra i sostenitori di una posizione più all'avanguardia e i fautori di una tradizione un po' attardata, di cui Branca si faceva portavoce, come punto di forza per il rinnovamento artistico e morale della Sardegna. L'olio inedito della Collezione, intitolato *Veduta di Orgosolo*, è un'opera tarda, firmata e datata dall'artista 1969. Come suggerisce il titolo, il dipinto propone uno dei temi pittorici prediletti dall'artista, il paesaggio. Una tranquilla veduta del paese barbaricino, uno spaccato sulla natura vergine del luogo, sulla solennità dei suoi boschi e delle sue montagne. Branca si dimostra sensibile agli esempi di Carmelo Floris, prediligendo una visione lirica che parte dalla concreta osservazione della realtà, ma che diventa anche trasposizione del sentimento dell'artista. Un senso di pace raggiunto grazie alle differenze tonali, ai tocchi vibranti di materia e, soprattutto, alla forza del segno che, memore del lavoro incisorio, delinea i profilo delle montagne e la sagoma delle case.
All'interno della Collezione Piloni il paesaggio di Cagliari ricopre un posto da protagonista. Il Collezionista amava circondarsi dei panorami e delle vedute di quei luoghi che ben conosceva: si va da *Giardino pubblico di Cagliari*, un piccolo olio realizzato da Adolfo Cao (Oristano 1870-Cagliari 1916), a *Veduta delle saline di Cagliari*, dipinto da Raffaello Delogu (Siracusa 1909-Roma 1971), passando attraverso un bellissimo brano paesaggistico di Stanis Dessy (Arzana 1900-Sassari 1986), intitolato *Panorama di Cagliari*. Da considerare senza dubbio uno dei massimi rappresentanti della scuola sarda della xilografia, Dessy raggiunse l'apice della sua attività nel 1934, in occasione dei "Concorsi della Regina", indetti per ricordare gli eroi della Prima Guerra Mondiale. In quella circostanza Dessy vinse, *ex aequo* con Delitala, il primo premio per la xilografia. Pittore gelido, aggressivo e impietoso nel periodo giovanile, Dessy arrivò ad un più composto e sereno equilibrio nella maturità.

Tra i temi prediletti: il paesaggio, esplorato dai disegni, dalle incisioni, dagli acquarelli e dagli oli. Una tenue poesia che scaturisce dall'osservazione di una natura senza pretese, fatta di sentieri di campagna, cancelli rustici, orti suburbani, barche abbandonate. L'opera della Collezione è uno scorcio caro ai Cagliaritani, certo conosciuto da Luigi Piloni, visibile da più punti della città alta. Il dipinto, datato 1969, testimonia il fatto che il capoluogo isolano non avesse cessato di affascinare l'artista nonostante la città, rappresentata magnifica agli inizi del secolo, con i velieri attraccati nel porto, fosse cambiata notevolmente alle soglie degli anni Settanta. Ma a cambiare fu soprattutto lo stile di Dessy, attento ora a registrare anche le minime variazioni tonali e chiaroscurali, a restituire le mille luci della città moderna, il brulichio delle strade del centro, ormai affollate di automobili, con una scrittura abbreviata, fatta di pennellate rapide che definiscono una nuova essenzialità spaziale.

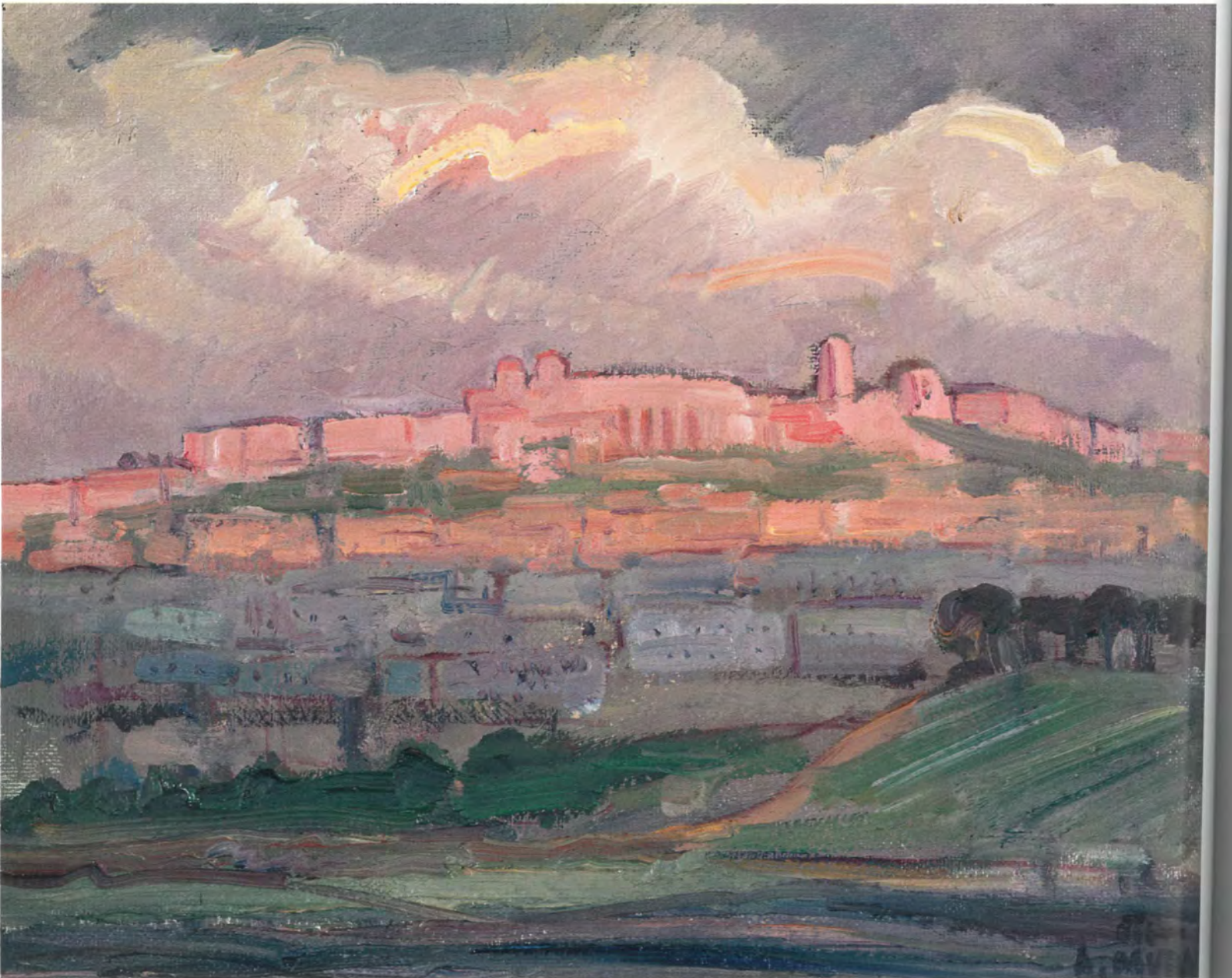
Ad analoghi risultati giunse un altro artista molto importante nel panorama dell'arte sarda del Novecento: Giovanni Ciusa Romagna (Nuoro 1907-1958). La rigorosa formazione, supportata da una personalità versatile e poliedrica e da un impegno globale nel campo dell'arte, con interventi anche in campo architettonico e urbanistico, hanno contribuito a fare di questo artista una personalità di spicco

Raffaello Delogu, *Veduta delle saline di Cagliari*, prima metà XX secolo, olio su compensato, 29 x 34,8 cm.

Nella pagina precedente:

Adolfo Cao, *Veduta di Bosa*, inizio XX secolo, olio su tavola, 16,5 x 21 cm.

Adolfo Cao, *Giardino pubblico di Cagliari*, inizio XX secolo, olio su tavola, 25 x 15,2 cm.

Anton Ettore Maury, *Tramonto a Santa Gilla*, 1933, pastello su tela, 43 x 49,6 cm.

nella cultura isolana. Il suo interesse per la pittura di paesaggio iniziò a maturare nei primi anni Trenta, momento in cui la natura, che ancora nel decennio precedente fungeva da sfondo, emerse nei suoi dipinti con un'energia fino a quel momento sconosciuta. In quegli anni l'artista compì numerose esplorazioni attraverso i paesi della Barbagia, spesso in compagnia di colleghi e amici quali Giuseppe Biasi, Carmelo Floris e Mario Delitala, ricognizioni che accrebbero notevolmente l'amore per il paesaggio della sua terra. In *Vecchi alberi e vecchie case* la tavolozza si è notevolmente schiarita rispetto alla produzione giovanile e alle superfici dense e ben definite si sostituiscono una leggerezza e un tessuto pittorico vibrante e trasparente, che consentono all'artista di raggiungere un'autentica libertà formale. E se il rigore geometrico chiude ancora il colore nei sintetici cubi delle case, il gesto diventa rapido ed immediato nella descrizione delle foglie degli alberi in primo piano.
Coetaneo di Giovanni Ciusa Romagna, Bernardino Palazzi (Nuoro 1907-Roma 1986) si affermò nell'ambiente milanese a partire dal suo ingresso nel Gruppo Bagutta (1929), diventando ben presto un ritrattista apprezzato dall'alta borghesia, senza mai recidere il suo legame con la Sardegna, anzi rafforzandolo con frequenti soggiorni a Nuoro. Le tele di soggetto

Nella pagina precedente:

Stanis Dessy, *Panorama di Cagliari*, olio su tavola, 1969, 14,5 x 37,3 cm.

Antonio Mura, *Veduta di Cagliari da Monte Urpinu*, 1956, olio su tela, 40 x 49 cm.

sardo divennero sempre più frequenti e a questa parte della sua produzione appartiene il dipinto della Collezione, *Attitidu*, datato 1953, al quale abbiamo già accennato. La scena descrive un momento del compianto funebre: spicca la linea spigolosa e incisiva che, molto vicina per vigore al segno xilografico, definisce le figure, quasi che l'elemento classico si fondesse con l'espressività moderna. Il dichiarato gusto teatrale, altamente coreografico, rivela l'attenzione per la tradizione veneta rinascimentale: gli atteggiamenti e, soprattutto, la vertiginosa prospettiva diagonale, seppure con un effetto di drammaticità molto più dominata, fanno tornare alla mente le monumentali composizioni di Tintoretto, ammirate a Venezia. Palazzi, certamente portato per il racconto, dimostra in questo dipinto un enorme talento comunicativo.
Le espressioni dei volti delle donne, alcuni dei quali coperti, possono essere solo intuite dai gesti e dal *pathos* suscitato dalla scena.
Un occhio attento, quello dell'artista, che ha guardato alla Sardegna da un'ottica privilegiata, proprio perché esterna e distante.
Erano anni in cui all'arte si chiedeva di assumere nuove responsabilità sociali, un'arte che prestasse attenzione alle vicende del popolo sardo, per la prima volta inteso non come etnia ma come classe sociale. La neonata Regione Sarda, tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta, dovette scontrarsi con le grandi battaglie sociali portate avanti nelle campagne e nelle miniere, aree cruciali dell'economia isolana. Alla crisi carbonifera seguì immediatamente una nuova fase di occupazione delle terre. In sintonia con quanto il *Manifesto del realismo* aveva predicato già dal 1946, agli artisti si chiese di parlare ad un pubblico più vasto, differente da quello elitario delle gallerie.[20] Si trattava di concedere i muri ai pittori, secondo la teorizzazione di Mario Sironi del 1933, e dare spazio alle problematiche dei lavoratori. Protagonista di questa nuova stagione dell'arte fu certamente Aligi Sassu (Milano 1912-Palma di Maiorca 2000) che, agli inizi degli anni Cinquanta, in accordo con le vicende del neorealismo italiano, si avvicinò nuovamente a quelle tematiche del lavoro che lo avevano interessato a partire dalla fase futurista. Suo è *Cavallino sul mare*, databile agli anni

Bernardino Palazzi, *Attitidu*, 1953, olio su tela, 89,7 x 117 cm.

Aligi Sassu, *Cavallino sul mare*, anni Settanta del XX secolo, olio su tela, 39,5 x 50 cm.

Settanta, momento in cui il solare, quasi infuocato, paesaggio maiorchino diventa lo scenario ideale per la rappresentazione dei miti mediterranei.[21] Un motivo quello del cavallo, costantemente presente nella produzione dell'artista da quando nel 1927, a casa di Fedele Azari, vide uno dei bozzetti del dipinto di Boccioni *La città che sale*. Dai cavalli statuari, che nei primi anni Trenta vennero accostati alle arcaiche e sintetiche figure, Sassu giunse negli anni Quaranta a concepire il motivo del cavallo in assoluta autonomia, così da diventare, sia nella pittura che nella ceramica, spunto per una ricerca sperimentale sugli effetti cromatici dei diversi materiali. Snello e agile, il cavallino della Collezione si staglia sulla spiaggia deserta: le pennellate ondulate e vibranti, che guizzano disegnando l'incresparsi del mare, descrivono una spazialità ormai naturalistica. È il reale che si veste di colori fantastici nella descrizione del cavallo e l'isola di Maiorca, nella quale l'artista risiede dal 1963, diventa il luogo reale di questa apparizione di luce e colore, un modo di reagire ai travagli della vita, dando sfogo alle proprie fantasie e alla propria immaginazione.
Un atteggiamento simile, ma con esiti del tutto differenti, ebbe Mauro Manca (Cagliari 1913-Sassari 1969). Manca, forse il più noto degli artisti della neoavanguardia sarda, dedicò la sua vita alla ricerca artistica e alla didattica, assumendo un ruolo fondamentale nell'aggiornamento del dibattito isolano e nell'affermazione dei linguaggi artistici astratti ed informali. Nel giugno 1947 l'artista dipinse *Natura morta con fichi*, l'opera della Collezione. Siamo ormai lontani dalla riflessione post impressionista e dalla pittura di tocco del decennio precedente. Le campiture cromatiche che si stagliano piatte, delineate da un contorno netto che ne costituisce la solida ossatura, sono da attribuire alla svolta neocubista che avviene quando Mauro Manca, nel settembre del 1946, visita la mostra *Pittura francese d'oggi*. I toni dei viola, dei verdi, dei marrone, le ocre, creano una smaltata tarsia che declina in modo raffinato le gamme di Georges Braque, in una completa compenetrazione dello spazio con le forme degli oggetti e con le loro ombre.
Il dipinto della Collezione, se già costituisce un'eccezione per essere l'unica natura morta, è anche l'opera più avanguardistica. Luigi Piloni, collezionista attento, era certo consapevole dell'importante ruolo svolto da Manca nel processo di svecchiamento dell'arte sarda del Novecento e perciò volle nella sua raccolta un'opera rappresentativa di questo artista il cui percorso, lineare e coerente, sarebbe presto giunto all'astrattismo.[22]
Quando nel 1957 *L'ombra del mare sulla collina* di Manca vinse il premio Sardegna alla I Biennale Nazionale di pittura di Nuoro, sulla stampa locale si scatenò un acceso dibattito tra i sostenitori dell'arte figurativa e i fautori dell'astrattismo. Per la prima volta in Sardegna un riconoscimento ufficiale veniva destinato a un'opera non figurativa. La *querelle*, lungi dall'essere un sintomo di isolamento e di arretratezza culturale dell'ambiente artistico locale, rispecchiava semmai l'analoga situazione nazionale.
Del resto, già alla fine del decennio precedente, il sonnolento contesto cagliaritano, dominato ancora dal conservatorismo di artisti come Felice Melis Marini e Cesare Cabras, era stato destato dal polverone sollevato dalla mostra personale di Foiso Fois (Iglesias 1916-Cagliari 1984), organizzata presso la Galleria Della Maria nel febbraio del 1949. L'impatto della mostra di Fois fu tale da fruttargli la fama di primo rappresentante della "avanguardia", ruolo che l'artista portò avanti con l'attiva partecipazione alla vita politica nell'ambito della sinistra, dando

Foiso Fois, *Ritratto di Raffaello Delogu*, 1949, olio su tela, 95 x 69,7 cm.

Mauro Manca, *Natura morta con fichi*, 1947, olio su tela, 48,5 x 58,7 cm.

forma, nei suoi dipinti, a temi cruciali quali il dramma dell'emigrazione, la sofferenza del lavoro e l'avvento dell'autonomia regionale.
La Collezione possiede un importantissimo dipinto di Fois: il *Ritratto di Raffaello Delogu*, realizzato dall'artista nel 1949, un'opera che costituisce un profondo nesso tra l'artista e il collezionista. Raffaello Delogu, infatti, storico dell'arte, all'epoca era Sovrintendente ai Monumenti e alle Gallerie della Sardegna.[23] Piloni e Delogu studiarono insieme per conseguire quella che per entrambi, già laureati in Giurisprudenza, era la seconda laurea. È quindi presumibile che a determinare la scelta del collezionista sia stata una motivazione affettiva. Dall'altra abbiamo un artista, Foiso Fois, che quasi riservò la sua produzione ritrattistica solo ad amici e familiari.[24] Il ritratto è tutto teso a evidenziare, in modo empatico, la dimensione psicologica dell'individuo, lo spessore morale di colui che giovanissimo, alla fine degli anni Venti, aveva gettato le basi per una critica d'arte moderna.[25] A tal fine Fois utilizza un linguaggio essenzialmente espressionista: il ritratto è impostato, infatti, sul contrasto di ampie campiture di colori acidi, al limite dello sgradevole. L'immagine risulta totalmente bidimensionale, nonostante la figura seduta appaia scorciata di tre quarti. L'assenza di uno spazio autenticamente prospettico è uno degli aspetti più caratteristici dell'opera di Fois, quasi che la superficie fosse l'unico strumento per veicolare, attraverso luce e colori, l'emozione dell'artista.
Quando le nuove leve, particolarmente vivaci nel capoluogo isolano, tra la fine degli anni

Cinquanta e i primi anni Sessanta, iniziarono sad organizzarsi in associazioni artistiche e culturali come *Studio 58* e *Gruppo di Iniziativa Democratica*, in cui giovani e giovanissimi di varia estrazione regionale e scolastica, spesso autodidatti, cercarono una lingua nuova per esprimere il proprio dissenso nei confronti del conservatorismo del sistema estetico allora esistente, molti artisti rimasero ancorati al moderato tradizionalismo della "generazione di mezzo".

Allo stesso modo il collezionista. Luigi Piloni, attraverso la sua raccolta, dichiarò apertamente una sostanziale chiusura nei confronti dei nuovi linguaggi; nella tranquilla solitudine della sua casa di Serdiana, volle circondarsi di quanto di più rassicurante l'iconografia isolana poteva offrirgli: paesaggi, ritratti di uomini e donne, dipinti da un punto di vista ravvicinato, spesso interiore, capace di tramutare in poesia la luce, i colori, i profumi di quei luoghi, i sentimenti e le emozioni della fiera gente di Sardegna.

Note

1. Il ritratto del tenore sardo, di fama internazionale è, infatti, confrontabile con quello eseguito dal pittore inglese Frederic Leighton tra il 1854 e il 1855, in occasione delle sue esibizioni a Londra. Per la storia e le vicissitudini del cantante, vedi F. Todde, *Il tenore gentiluomo. La vera storia di Mario (Giovanni Matteo De Candia)*, Varese, Zecchini Editore, 2016.

2. C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 107-154. Per G. Marghinotti vedi M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997, pp. 130-161; *Giovanni Marghinotti a Cagliari: opere nelle collezioni pubbliche e itinerari nel sacro*, catalogo mostra (Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 20 febbraio-18 aprile 1999), Cagliari 1999.

3. Per G. Sciuti vedi M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento* cit., pp. 219-229.

4. M.L. Frongia, "1907-1908: gli inizi dell'arte moderna in Sardegna", in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 1997, p. 429 ss.

5. La Mostra Artistica Sarda inaugurò a Sassari il 24 settembre 1916. Vedi: "Mostra Artistica Sarda", in *La Nuova Sardegna*, 25-26, 26-27, 27-28 settembre 1916.

6. In mancanza di un confronto visivo si veda la descrizione fatta dalla cronaca contemporanea: «Impressioni di Barbagia ... tanti piccoli quadretti inquadrati da una grande cornice, studi all'aperto a piena luce e a forte impasto, dipinti a spatola», "Mostra Artistica Sarda", in *La Nuova Sardegna*, 14-15 ottobre 1916.

7. Il dipinto è già pubblicato nell'approfondito studio monografico sull'artista. Vedi: M.G. Scano, *Felice Melis Marini*, Nuoro, Ilisso, 1993.

8. Carlo Ruda era l'esponente di un'antica famiglia di proprietari terrieri originari di Samatzai, le cui prime notizie risalgono al XVIII secolo. Nel 1814 ottennero il cavalierato ereditario e la nobiltà. Alla fine del secolo, grazie ad importanti matrimoni, guadagnarono il titolo di Conti di Villanova, Montesanto, San Lorenzo e Baroni di Furtei. Vedi: F. Floris, *La grande Enciclopedia della Sardegna*, Roma 2002, p. 89.

9. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, Nuoro, Ilisso, 1995, p. 191 ss.

10. L'opera è pubblicata in *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 338.

11. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura* cit., p. 134 ss.

12. T. Sini, "Dove si parla esclusivamente di folklore", in *L'Unione Sarda*, 18 marzo 1928.

13. M. Brigaglia, *La Sardegna* cit., p. 132 ss.

14. S. Naitza, M.G. Scano, *Carmelo Floris*, Nuoro, Ilisso, 1992, p. 25 ss.

15. Sul retro del dipinto troviamo apposta la targhetta che testimonia l'esposizione alla "I Mostra Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna. Sassari 1930 (VIII)".

16. Vedi R. Delogu, "La mostra d'arte", in *Il Lunedì dell'Unione*, Cagliari, 19 maggio, 2 giugno 1930.

17. S. Naitza, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore: 1900-1935*, Nuoro, ISRE, 1977, p. 46 ss.

18. M.L. Frongia, "Il mondo immaginario di P.A. Manca (1892-1975) e la sua concezione dell'arte", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 1982, pp. 321-337.

19. Vedi R. Delogu, "Bianco nero grigio", in *L'Unione Sarda*, 8 gennaio 1933; R. Branca, "Bianco e nero è un buon pretesto", in *L'Unione Sarda*, 15 gennaio 1933; R. Delogu, "La polemica sul «bianco e nero»", in *L'Unione Sarda*, 17 gennaio 1933.

20. Il *Manifesto del realismo* venne pubblicato su: *Numero*, II, n. 2, febbraio 1946.

21. R. Chiappini, M. Pizziolo, *Aligi Sassu*, catalogo della mostra (12 marzo-13 giugno 2004), Nuoro, MAN, 2004, p. 25.

22. M.L. Frongia, *Un percorso dell'arte in Sardegna nel XX secolo*, catalogo della collezione del MAN, Nuoro, MAN, 1998, p. 142.

23. F. Floris, *La grande Enciclopedia* cit., p. 279.

24. S. Naitza, "Il pittore sanguigno. Un cagliaritano di vaglia: Foiso Fois", in *Almanacco di Cagliari*, 1989.

25. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, p. 179.

L'abbigliamento tradizionale della Sardegna nelle opere grafiche e pittoriche del XIX secolo

Rita Ladogana

L'interesse di Luigi Piloni per le tradizioni popolari della Sardegna, oltre che nei manufatti tessili e nei gioielli della sua Collezione, si riflette nella considerevole raccolta di stampe dei costumi tradizionali dell'Isola: si tratta di 132 pezzi, per buona parte incisioni calcografiche e litografiche, se si esclude la presenza di alcuni acquerelli e tempere, i quali ricoprono un arco cronologico esteso dalla fine del Settecento sino alla fine dell'Ottocento.
La scelta curatoriale di esporre l'intera serie, che occupa tutta la parete della sala più ampia dello spazio universitario dedicato alla Collezione, è mirata al conseguimento di un efficace risultato fruitivo della proiezione della personalità e del gusto di Piloni. Al visitatore, infatti, è offerto il racconto di un'intelligente passione, alimentata dalla tensione al possesso, ma soprattutto supportata da una conoscenza approfondita dei manufatti, che ha guidato il Collezionista nell'acquisizione. Il corpus, lungi dall'essere frutto di un accumulo indeterminato, si presenta vario e complesso, costruito attraverso scelte mirate che presuppongono un'attenta valutazione critica delle opere, punto di partenza indispensabile per uno studioso come Piloni, sempre teso, come testimoniano i suoi scritti, all'approfondimento degli studi sugli usi e costumi della Sardegna, con un'attenzione storica e filologica.[1] Le stampe rivestono un interesse sia etnografico sia storico-artistico: la raccolta, infatti, è da un lato testimonianza della ricca varietà delle fogge degli abiti tradizionali di numerosi paesi della Sardegna, dall'altro offre uno spaccato significativo della storia della rappresentazione del costume dell'Isola nelle illustrazioni del XIX secolo, con riferimenti imprescindibili al contesto nazionale e internazionale, considerata l'eterogenea provenienza degli autori. In questo saggio si approfondisce la lettura e l'analisi delle immagini da un punto di vista storico-artistico seguendo un ordine cronologico e procedendo per autore. Nelle rappresentazioni del costume, come vedremo, è prevalente uno spirito documentario e le figure riprodotte, oltre a fornire un'importante testimonianza delle varie e diverse forme degli abiti, riferiscono anche delle funzioni simboliche proprie del costume tradizionale, attestandone l'evolversi durante il corso dell'Ottocento.
Compreso all'interno della categoria più generale costituita dall'abbigliamento, il costume popolare è stato definito come specifico settore caratterizzato da un marcato orientamento verso la tradizione opposto alla tendenza all'innovazione propria, invece, del fenomeno moda.[2] John Carl Flugel nei suoi studi sulla psicologia dell'abbigliamento, riferendosi a un metodo di classificazione sociologico, parla di tipi "fissi" che si differenziano da tipi "di moda" per il diverso rapporto con lo spazio e con il tempo: il primo cambia molto lentamente nel tempo ed è assai variabile nello spazio in quanto strettamente

Giuseppe Verani, *Costumi sardi*, 1812, particolare della fig. a p. 145.

Sardegnj, fine XVII secolo, incisione a bulino, 17,7 x 13 cm (immagine), 20,7 x 18,6 cm (foglio).

Raffaele Aruj, *Ballo in fila con suonatore di launeddas*, 1850-55, olio su tela, 65 x 81 cm.

legato alla storia e alle tradizioni di un popolo, il secondo è per sua natura estremamente mutevole e tende a diffondersi rapidamente, oltre ogni distinzione di gruppo o nazionalità.[3] Gli studi sull'abbigliamento tradizionale, ripresi con vigore a partire dalla fine degli anni Ottanta del Novecento, si soffermano sull'analisi delle funzioni pratiche e simboliche del costume, riflettendo sulle connessioni implicite tra le due e sul ruolo dell'identità, considerata come valore primario.[4] All'inizio dell'Ottocento, con l'acuirsi notevole della divaricazione tra abbigliamento quotidiano e costume festivo, quest'ultimo si è progressivamente allontanato dalla realtà e dalla funzionalità, potenziando il significato simbolico, ossia il valore di segnale, di «bandiera municipale o etnica».[5]
L'accentuarsi della funzione di simbolo etnico è da porre in relazione con la crisi della cultura tradizionale, determinata dall'avanzare della modernità: l'abito ha perso progressivamente il suo ruolo nella pratica sociale e lo ha riacquistato a livello di rappresentazione, riproducendo intatta la sua funzione di identità.[6] La ricchezza delle fonti di vario tipo, particolarmente copiose nel XIX secolo, ha consentito di scrivere la storia dell'abbigliamento tradizionale in Sardegna;[7] un percorso lungo e complesso che testimonia la ricca varietà delle fogge, raramente riscontrabile in aree geografiche così ristrette, e l'evoluzione continua dei modelli, evidentemente sensibili ai lenti processi di modernizzazione dell'Isola.
Una storia che si intreccia con quella dei costumi popolari dell'area mediterranea, per le numerose corrispondenze nell'uso di indumenti ampiamente diffusi in Sardegna fin da tempi remoti, e con quella della "moda", intesa come storia dell'abbigliamento delle classi sociali più elevate che «hanno mezzi e tempo per dedicarsi alla raffinatezza del vestire».[8] Quello che oggi viene riconosciuto come costume tradizionale, proprio soprattutto delle classi popolari delle città e dei ceti rurali, è l'esito di un lungo processo di trasformazione che inizia nel XVI e si conclude alla prima metà del XX secolo.[9]
Le ragioni della continua trasformazione delle fogge sono da cercare, innanzitutto, nel contatto tra le diverse stratificazioni sociali: i modelli adottati dalle classi detentrici del potere economico e politico passano alle classi subalterne, innescando un processo in continua evoluzione.[10] La moda italiana e straniera penetra, inoltre, con la diffusione sempre più capillare delle riviste di moda tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, mentre lo sviluppo dell'industria tessile, che consente l'immissione nel mercato di un'amplissima varietà di tessuti accessibili anche alle classi popolari, favorisce un'assimilazione, più o meno rapida, delle influenze moderne. Il fenomeno di trasformazione continua fino all'abbandono totale dell'abito tradizionale più antico, sostituito dalle varianti che continuano a essere indossate, in molte località dell'Isola, fino agli anni Trenta del Novecento.[11] Nelle città e, in modo particolare a Cagliari, il processo evolutivo, che porta fino alla cessazione dell'uso avviene in tempi sicuramente più rapidi rispetto alle zone interne, per ragioni facilmente intuibili: la quantità di stimoli e di suggestioni moderne è nettamente superiore nella città portuale che, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, conosce un sensibile mutamento dell'assetto sociale legato al forte incremento demografico e a una notevole ripresa socio-economica. Nel racconto del suo viaggio in Sardegna, *Sea and Sardinia*, pubblicato nel 1921, lo scrittore inglese David Herbert Richards Lawrence scrive, nelle pagine dedicate a Cagliari, che gli unici costumi che è possibile vedere in città sono quelli dei contadini venuti dai loro paesi.[12] L'abbigliamento della tradizione, ormai scomparso nell'uso, sopravvive negli esemplari conservati nelle strutture museali,[13] nelle raccolte private e nella ricchissima documentazione iconografica che rappresenta uno strumento di considerevole importanza per la ricostruzione della storia del costume tradizionale in Sardegna.
Nel XIX secolo la rappresentazione è affidata quasi esclusivamente alle illustrazioni e alla fotografia; sono molto più rare le opere pittoriche. Tra queste ultime, oltre agli oli dell'artista cagliaritano Giuseppe Marghinotti, figura di spicco nel panorama ottocentesco locale, si distingue la tela, acquisita da Luigi Piloni, *Ballo in fila con suonatore di launeddas*, attribuita al pittore e litografo Raffaele Aruj (1801-1857), caratterizzata da un'attenzione descrittiva e da un prevalente spirito etnografico. Le prime attestazioni della

rappresentazione del costume tradizionale risalgono alla fine del Settecento, ma è soprattutto nell'Ottocento che aumentano le testimonianze con l'intensificarsi di una fiorente produzione, ininterrotta per tutto il secolo, da porre in relazione anche con l'inclusione dell'Isola nel circuito del *Gran Tour*, avvenuta, come è noto, in ritardo di due secoli rispetto alle altre privilegiate mete italiane. La maggior parte delle raffigurazioni fa da corredo alle cronache, ai diari, alle memorie e ai reportage dei viaggiatori stranieri e italiani che rimangono affascinati e incuriositi dallo splendore e dalle ricchezze degli abiti tradizionali. Le radici affondano nella diffusione del fenomeno di portata europea che si attesta con l'affermarsi dello spirito romantico: sulla scia del pensiero vichiano, si scopre il valore poetico delle tradizioni "volgari" e dalla costruzione del mito del popolo, carico di valenze etnico-nazionalistiche, deriva l'interesse per gli usi e i costumi delle classi subalterne. I libri di viaggio offrono di gran lunga maggiori informazioni sui costumi tradizionali piuttosto che sull'abbigliamento signorile.[14] Da questa matrice culturale romantica trae origine un fervore di studi e di ricerche intorno al folklore che si allontana sempre più dal semplice atteggiamento epidermico verso le curiosità e le singolarità, per acquisire un evidente rigore scientifico.[15] In Italia, in particolare, un ruolo importante nella produzione di documentazione iconografica del costume hanno le inchieste napoleoniche che, a partire dai primi anni dell'Ottocento, avviano una fitta rete di indagini volta ad elaborare relazioni di studio sulle tradizioni popolari, quando gran parte del complesso culturale contadino era ancora intatto nella sua ricchezza; alle descrizioni fanno molto spesso da corredo una serie di "figurini" che riproducono i modi di vestire

Giuseppe Verani, *Costumi sardi*, 1812, tempera su carta, 22,5 x 35 cm.

Giuseppe Verani, *Costumi sardi*, 1812, tempera su carta, 22,5 x 35 cm.

Verani.
Margine
Marghine

Nicola Tiole, *Paysans de St. Lussurgiu*, 1819-26, acquerello su carta, 21,5 x 13,2 cm.

Nicola Tiole, *Donne di villaggi di Desulo e di Sorgono*, 1819-26, acquerello su carta, 21,5 x 13,2 cm.

delle popolazioni rurali.[16] Anche al di fuori del Regno, laddove manca la documentazione dell'inchiesta, l'industria grafica produce una cospicua quantità di raccolte di stampe etnografiche, nella maggior parte dei casi veri e propri lavori sul campo, che documentano l'abbondanza e la varietà dei costumi con l'intenzione specifica di ritrarre dal vero.[17]
La produzione è destinata a soddisfare il mercato internazionale delle stampe folkloriche, soprattutto provenienti dall'Italia, e continua costantemente per tutto il XIX secolo, intensificandosi con il diffondersi della cultura positivista.[18]
Per quanto riguarda la Sardegna, i costumi, oltre che essere descritti nei libri dei viaggiatori, sono raffigurati anche in raccolte di considerevole interesse, in primo luogo etnografico, nelle quali predomina evidentemente uno spirito documentario.
Tra le prime testimonianze sono da citare la serie delle tempere dei *Costumi Sardi* di Giuseppe Verani, realizzata nel 1812, le litografie a colori di Giuseppe Cominotti, inserite nell'*Atlas* annesso al *Voyage en Sardaigne* di Alberto Ferrero Della Marmora, stampato a Parigi nel 1826, e la ricca raccolta di acquerelli di Nicola Tiole (1819-26), il *Recueil de 175 croquis de Costumes Sardes dessinès d'après nature*. Seguono la prima importante raccolta di litografie di Alessio Pittaluga, intitolata *Royaume de Sardaigne, costumes descrivées sur le lieux* (Firenze 1828), le tavole che corredano l'opera di Luciano Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna* (Torino 1841) e il volume *Ile de Sardaigne* del

Nicola Tiole, *Paysan de la ville de Sassari*, 1819-26, acquerello su carta, 21,5 x 13,2 cm.

Nicola Tiole, *Tempiese*, 1819-26, acquerello su carta, 21,5 x 13,2 cm.

cavaliere Gaspare De Gregory (Parigi 1847). Alla seconda metà del secolo risale la *Raccolta di costumi sardi, eseguita ed offerta a S.A. Reale il Principe Umberto dal cav.re Simone Manca di Sassari* (1861-76), e le litografie a colori pubblicate dal francese *Journal Amusant* (1850-63), quelle di Giorgio Ansaldi inserite nella rivista cagliaritana il *Buonumore* (1878), le litografie di Ugo Martelli, incise da Guerrini, stampate a Firenze alla fine del secolo, e l'*Album di costumi sardi* pubblicato a Sassari nel 1898 da Enrico Costa.
Della ricca produzione elencata si trova una considerevole testimonianza nella raccolta della Collezione Piloni, della quale tratteremo in questo saggio soffermandoci sugli esempi più significativi, utili a costruire un percorso cronologico che renda conto dei mutamenti stilistici e dei significati culturali assunti dalle rappresentazioni. Il Collezionista nell'acquisizione dei pezzi ha seguito, come già osservato, oltre che il gusto personale, un attento criterio storico di documentazione offrendo un quadro esaustivo della produzione ottocentesca. Nelle numerose rappresentazioni, dalla stampa litografica alla tempera, all'acquerello, emerge il prevalere di una attenzione documentaria: gli autori, dai primi dell'Ottocento sino alla fine del secolo, al di là delle evidenti e, talvolta, notevoli differenze di qualità esecutiva, intendono riprodurre il costume con un approfondimento sulla varietà delle forme, dai dettagli delle decorazioni ai colori dei tessuti, agli accessori, mirando a una ricostruzione fedele delle fogge. Il comune spirito documentario che sottende

Giuseppe Cominotti, *Vendiorzo - Costumi di Ploaghe*, 1823, acquerello su carta, 23,5 x 27 cm.

le raffigurazioni, tuttavia, risponde, come vedremo, a modelli diversi di rappresentazione, con rimandi che spaziano dall'idealizzazione dei figurini di moda al realismo delle riproduzioni tratte da fotografie. Sono molto frequenti i casi in cui si riscontrano analogie e influenze reciproche tra gli autori che, talvolta, si risolvono in perfette corrispondenze iconografiche. Ne sono un chiaro esempio le tempere di Giuseppe Verani, gli acquerelli della raccolta di Nicola Tiole,[19] e le tavole disegnate da Giuseppe Cominotti per l'*Atlas* di Alberto Della Marmora.[20] La mancanza di notizie relative a eventuali rapporti diretti tra gli artisti rende difficile stabilire con esattezza la questione dei debiti da un modello all'altro, anche se un supporto indispensabile ci viene offerto dalle datazioni, precise in molti casi, che ci consentono di individuare nelle tavole di Verani il primo esempio, al quale fa seguito e riferimento la successiva produzione ascrivibile alla prima metà dell'800.

Le due tempere della Collezione Piloni firmate "Verani",[21] raffiguranti una teoria di figure femminili e maschili abbigliate con una ricca varietà di fogge, sono da ascriversi con certezza a Giuseppe Verani (1772-1853), ufficiale piemontese, figlio del pittore torinese Agostino, al quale sono state erroneamente attribuite le tavole dallo stesso Piloni.[22] A conferire validità all'ipotesi sono le informazioni reperite nel manoscritto redatto da Monica Borrone, moglie di Giuseppe, intitolato *Memorie di Monica Verani. Incominciando dall'Anno 1800. Dell'Emigrazione e del rittorno alla Patria il 1. Settembre 1815 sino al 1844. Proseguite sino al 1851 dal suo marito Giuseppe*. Nel documento in forma di diario, conservato in collezione privata e da me recentemente pubblicato, sono narrate le vicende dei giovani sposi a seguito del re Vittorio Emanuele I di Savoia, in esilio in Sardegna dopo la conquista napoleonica degli Stati Sabaudi.[23] Il primo riferimento è relativo alle tavole dei costumi

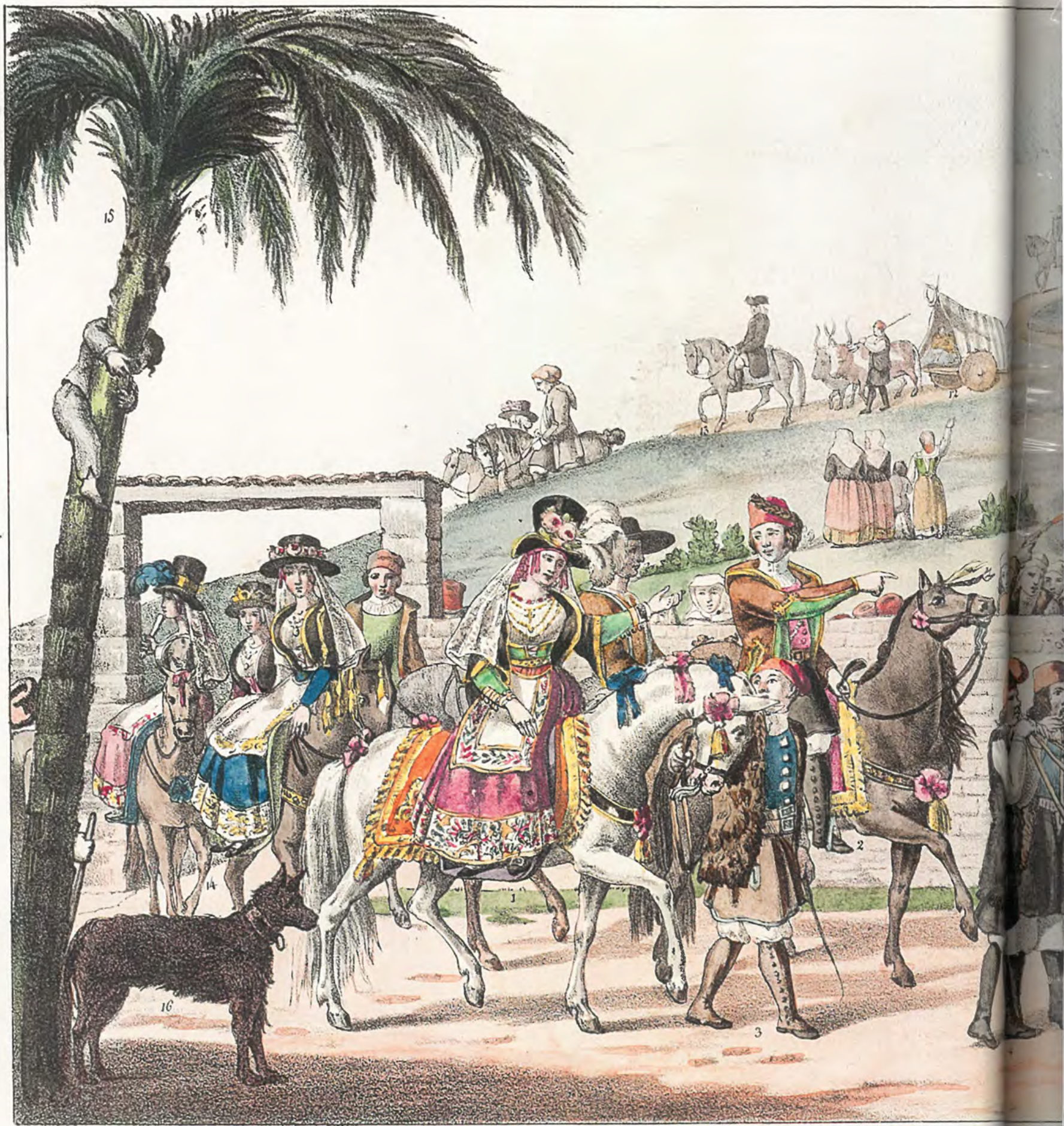
sardi commissionate a Giuseppe Verani dall'arciduca Francesco d'Austria-Este nel 1812: «L'istesso Arciduca lo pregò di farle la pianta del Real palazzo, ed i costumi sardi, rappresentati in tante figure di villani. Feceli tutto mio marito e tutto piacque assai; e pareva che ci avessero molta affezione a noi due, ed ai Cari nostri figli».[24] La notizia è da collegarsi con quanto lo stesso Arciduca scrive nella sua *Descrizione della Sardegna*,[25] pubblicata nel 1812, nella quale, seppur non compaia esplicitamente il nome di Giuseppe Verani, si parla di «alcune pitture fatte dei diversi costumi di vestiarj in Sardegna», e ancora si sottolinea che «il vestiario degli uomini, e delle donne di Sardegna è assai differente nelle diverse provincie della Sardegna stessa, come si può vedere dalle pitture fatte fare di tutt'i diversi abbigliamenti d'ambi li sessi in Sardegna», alludendo alle tavole che dovevano essere allegate al testo e che meglio avrebbero chiarito quanto riportato in merito alla descrizione dei vari capi d'abbigliamento. Dalle *Memorie* di Monica Verani si apprende, inoltre, che Giuseppe ha realizzato in varie occasioni e in tempi diversi altre tavole dei costumi sardi, precisamente nel 1813, nel 1821, nel 1824 e nel 1827. Al 1813 risale una «Coppia» dei costumi eseguiti per l'arciduca Francesco d'Austria-Este, commissionata da Maria Cristina di Savoia, moglie del duca del Genevese Carlo Felice, giunta a Cagliari per le nozze dell'Arciduca con la principessa Beatrice di Savoia. Nel 1821 sono stati invece realizzati costumi per la Duchessa di Modena e la Duchessa di Lucca; nel caso di quest'ultima commissione, Monica indica anche la tecnica utilizzata dal marito specificando che «litografò i Costumi Sardi, e ne dipinze dodici quadri, per mandare alla Duchezza di Lucca».[26] Al 1824 risalgono i costumi sardi realizzati per il re Carlo Felice e, infine, al 1827 «i figurini Sardi» per la Contessa di San Michele, nel periodo in cui Verani si era già da tempo allontanato dalla Sardegna. Giuseppe Verani,

Giuseppe Cominotti, *Le devote al bacio de' piedi della SS. V. defunta alli 18 agosto*, 1824, acquerello su carta, 23,5 x 27 cm.

Giuseppe Cominotti, *Beccajo porcino - Vende castagne arrosto*, 1823, acquerello su carta, 23,5 x 27 cm.

come si legge nel racconto puntuale della moglie, testimone diretta della gran parte degli episodi narrati nelle *Memorie*, è un ufficiale piemontese agli ordini del Duca d'Aosta, futuro re Vittorio Emanuele di Savoia a partire dall'anno 1799, ossia dalla prima occupazione francese del Piemonte. Giuseppe e Monica seguono il Duca nei lunghi anni dell'esilio passando per la Toscana, il Lazio e la Campania, fino ad arrivare in Sardegna, dove Giuseppe risiede stabilmente dal 1806 al 1815. Negli anni del lungo peregrinare si delinea la figura professionale estremamente eterogenea di Giuseppe Verani che ai compiti militari unisce l'attività di cartografo, pittore, decoratore, scenografo e maestro di disegno delle principesse reali. Un ruolo fondamentale nella maturazione delle abilità artistiche di Giuseppe hanno gli insegnamenti del padre, il pittore Agostino Verani (Torino 1738-1813): preziosi precetti che risalgono agli anni immediatamente precedenti all'esilio, e più precisamente al 1796 quando nella casa paterna, scrive Monica, «mio marito si ocupò seriamente al disegno ed alla pittura giache il suo padre essendo pittore di proffessione non tralasciò di farle inparare l'arte sua».[27] L'educazione al disegno dà i suoi frutti, innanzitutto, nell'attività cartografica di Giuseppe Verani, che nel 1808 assume a Cagliari il comando delle Scuole Pratiche di Topografia, un ruolo di grande importanza che vede l'ufficiale a capo di un gruppo di giovani, militari anch'essi, ai quali il maestro insegna le regole della topografia e del disegno. L'attitudine alla costruzione dell'immagine attraverso la griglia rigida del disegno emerge anche nelle tempere che raffigurano i costumi sardi presenti nella Collezione Piloni. Predomina l'attenzione per il dato etnografico nella descrizione dei dettagli del costume tradizionale, indossato da figure in posa statica e dai volti caratterizzati dalla fissità dello sguardo, anche laddove la scena richiederebbe un ritmo più narrativo. Nella descrizione dei contesti paesaggistici

in cui le figure sono inserite, dai particolari naturalistici ai dettagli degli edifici architettonici, si evince una maggiore sicurezza nel disegno che rimanda all'attività di cartografo e di pittore di vedute, nella quale principalmente Giuseppe Verani si era distinto. Una qualità che emerge in particolar modo nella tempera, appartenente alla stessa serie, conservata in collezione privata, che presenta sullo sfondo uno scorcio della città di Cagliari.[28]
Molte soluzioni iconografiche adottate da quest'ultimo si ritrovano, pur nella evidente diversità di stile, nella raccolta di acquerelli di Nicola Tiole, di pochi anni successiva alla produzione dell'artista torinese. Nel frontespizio della raccolta, Tiole, ufficiale piemontese, scrive che il suo soggiorno in Sardegna dura dall'ottobre del 1819 all'ottobre del 1826;[29] un periodo piuttosto lungo, che va sicuramente oltre la durata media delle soste dei viaggiatori del tempo. Sette anni per osservare e documentare attraverso gli schizzi realizzati "d'après nature" i costumi tradizionali e, come dimostrano le scene più articolate, anche alcuni aspetti della cultura popolare isolana. È difficile individuare nelle tavole del Tiole una precisa e soprattutto consapevole scelta di stile, trattandosi di schizzi di una personalità curiosa e appassionata piuttosto che di un illustratore compiutamente formato. Emergono immediatamente precise corrispondenze iconografiche con le tempere realizzate pochi anni prima da Giuseppe Verani, anche se nei popolani disegnati da Tiole si legge una maggiore caratterizzazione delle espressioni dei volti. L'immobilità degli sguardi e le pose statiche dell'intera figura si ammorbidiscono per effetto del colore, reso più denso nella stesura, quando deve definire la massa volumetrica, fino al conseguimento di un tenue contrasto chiaroscurale. La visione offerta appare complessivamente molto vivace e tradisce una partecipazione dell'autore alla realtà descritta. Tiole, infatti, si rivela non solo

Giuseppe Cominotti, *Venditerraglia – Zappatori di ritorno dal lavoro*, 1823, acquerello su carta, 23,5 x 27 cm.

Cominotti 1825.

Imp. Litho. de Mlle. Formentin.

Noce.

Arrivée d'une jeune Fille de Sinia mariée à [...] rich[...]

(Environs de Cagliari

Giuseppe Cominotti, *Noce (Arrivée d'une jeune Fille de Sinai mariée à un riche Cultivateur de Quartu) (Environs de Cagliari)*, da Alberto Della Marmora, *Atlas de Voyage en Sardaigne*, 1826, litografia a colori, 18 x 35 cm (disegno), 29 x 41 cm (foglio), editore M.lle Formentin, Parigi.

Giuseppe Cominotti, *Tableau des principaux habillements ... de l'Isle de Sardaigne*, da Alberto Della Marmora, *Atlas du Voyage en Sardaigne*, 1826, litografia a colori, 15 x 30 cm (immagine), 29 x 39,5 cm (foglio), editore M.lle Fomentin, Parigi. La tavola è stata realizzata in due fogli.

Giuseppe Cominotti, *Danse sarde*, da Alberto Della Marmora, *Atlas du Voyage en Sardaigne*, 1826, litografia a colori, 18 x 35 cm (immagine), 28,5 x 48,5 cm (foglio), editore M.lle Fomentin, Parigi.

un attento osservatore del costume, ma più in generale un amante della vita semplice e genuina del popolo sardo. Nonostante siano quasi del tutto assenti sfondi paesaggistici o ambientazioni interne, sono comunque riscontrabili riferimenti ad aspetti della cultura materiale, dagli utensili da cucina agli attrezzi agricoli, che si rivelano di grande interesse per la documentazione etnografica.[30]

Alla produzione figurativa appena descritta si affiancano i disegni e le illustrazioni, più o meno coevi, del piemontese Giuseppe Cominotti (1792-1833), nei quali si rintracciano non pochi elementi in comune che riguardano, come già accennato sopra, essenzialmente i motivi iconografici. Cominotti è giunto nell'Isola negli anni Venti dell'Ottocento come funzionario del servizio "Ponti e strade" del Ministero dei Lavori Pubblici del Regno di Sardegna e incaricato alle principali attività di architetto, di urbanista e di ingegnere stradale, alle quali ha affiancato, fin dall'inizio, l'impegno di disegnatore, rivelando uno straordinario interesse per le tradizioni popolari isolane e, in particolare, per le diverse forme dell'abbigliamento. Ne sono una testimonianza gli acquerelli della *Raccolta di trenta costumi sardi particolarmente di Sassari e suoi dintorni* (1825 e 1826) e le litografie, sette delle quali sono presenti nella Collezione Piloni, realizzate per l'*Atlas* a corredo del *Voyage* del generale piemontese Alberto Della Marmora (1789-1863), pubblicato nel 1826, opera insigne e prezioso strumento per la conoscenza dell'Isola sotto il profilo geologico, archeologico, etnografico ed economico. Numerose sono le corrispondenze tra le tavole di Cominotti e il *Recueil*: è lo stesso Tiole a confermare in calce ai suoi acquerelli la diretta ispirazione alle illustrazioni contenute nell'opera dell'amico Alberto Della Marmora, individuabile non solo nel dato iconografico ma anche nelle note descrittive che accompagnano le immagini, lasciando supporre una collaborazione sul piano della ricerca tra appassionati di una stessa materia.[31] Le differenze tuttavia si riscontrano

Ortolano di Cagliari

Carratore di Cagliari

Ortolano di Cagliari, prima metà XIX secolo, acquerello su carta, 19 x 15,5 cm.

Carratore di Cagliari, prima metà XIX secolo, acquerello su carta, 19 x 15,5 cm.

Viandante di Bosa venditore d'olio, prima metà XIX secolo, acquerello su carta, 19 x 15,5 cm (disegno), 33 x 27 cm (foglio).

Vaccajo di Cagliari, prima metà XIX secolo, acquerello su carta, 19 x 15,5 cm (disegno), 33 x 27 cm (foglio).

Donna sassarese, prima metà XIX secolo, acquerello su carta, 19 x 15,5 cm (disegno), 33 x 27 cm (foglio).

Questo nucleo di cinque acquerelli è stato attribuito, probabilmente dallo stesso Piloni, al pittore Giovanni Marghinotti.

Simone Manca, *Costumi sardi*, 1823, tempera su carta, 23 x 27,5 cm.

Simone Manca, *Gruppo dei vari costumi della provincia di Sassari. Il Ballo Sardo o Tondo col canto nel piazzale della chiesa. Su Ballu tundu a cantigu in su patiu de Cheja*, da *Raccolta di costumi sardi, eseguita ed offerta a S.A. Reale il Principe Umberto dal cav.re Simone Manca di Sassari*, 1861-76, riproduzione a stampa, 45,5 x 58 cm.

Simone Manca, *Costume di festa comune a molti villaggi della Provincia di Sassari. Lascia tranquilla mia sorella. Lassa istar a tatta*, da *Raccolta di costumi sardi, eseguita ed offerta a S.A. Reale il Principe Umberto dal cav.re Simone Manca di Sassari*, 1861-76, riproduzione a stampa, 58 x 45,5 cm.

Joseph Trentsensky, *Campidanesi: aus Sardinien*, prima metà XIX secolo, litografia, 28,8 x 20,2 cm (immagine), 31 x 22,5 cm (foglio), luogo di stampa: Vienna.

Joseph Trentsensky (litografo), *Sarabus aus Sardinien*, prima metà XIX secolo, litografia 28,5 x 20,5 cm (immagine), 31,2 x 22,6 cm (foglio), luogo di stampa: Vienna.

con evidenza sul piano stilistico: il livello, decisamente superiore, dell'opera di Giuseppe Cominotti deve essere posto in relazione col percorso di formazione che doveva compiere un architetto ingegnere, certamente diverso da quello di un ufficiale dei Carabinieri. Nei disegni di Cominotti il corpo si allunga e le figure si muovono con un'eleganza che è assolutamente estranea ai personaggi raffigurati da Tiole. Si inizia a percepire, come è stato osservato, l'influenza del mondo della moda, quale modello culturale, nel modo di "costruire" il corpo abbigliato secondo la tradizione, nonostante il divario tra i due generi di vestiario e i loro contesti di riferimento.[32] Non si può negare che

Cominotti, pur mantenendo un vivo interesse per la fedeltà al dettaglio, interpreti la realtà adeguandosi alla diffusione di nuovi stereotipi legati alla moda borghese, evidentemente distanti da espressioni proprie del mondo popolare. Un aspetto, quest'ultimo, molto diffuso che si ritrova, come vedremo, nelle illustrazioni di altri autori, sia italiani che stranieri, giunti in Sardegna, nella seconda metà del secolo. Tornando al confronto con Tiole, in maniera molto più accentuata si rivela in Cominotti una propensione per la rappresentazione di scene di vita popolare animate e ricche di particolari che non si fermano alla fredda descrizione documentaria del costume: lo testimoniano le due tavole della Collezione Piloni intitolate *Festa in una chiesa campestre (presso Cagliari)* e *Nozze (arrivo della sposa)*. In esse si può ritrovare un'influenza del piglio narrativo che caratterizza le illustrazioni realizzate da artisti europei venuti in Italia nei primi decenni dell'Ottocento, i quali hanno proposto schemi vicini al quadro di genere, con un'attenzione sempre maggiore per i popolani, relegati in secondo piano nella coeva pittura di paesaggio; un interesse che va oltre la semplice documentazione folkloristica del costume tradizionale. Si pensi alle scene di vita della

Bartolomeo Pinelli, *Costumi di Tempio, Regno di Sardegna*, da *Raccolta dei costumi italiani più interessanti*, 1828, incisione all'acquaforte su rame, 22,7 x 30,4 cm (immagine), 35 x 47 cm (foglio).

Bartolomeo Pinelli, *Costumi di Bono, Regno di Sardegna*, da *Raccolta dei costumi italiani più interessanti*, 1828, incisione all'acquaforte su rame, 22,7 x 30,4 cm (immagine), 35 x 47 cm (foglio).

Chasselat (incisore E. Rouargue), *Sardegna. Costumi del Mezzogiorno – Cagliari*, da *L'Italie, la Sicile, les iles Éoliennes, l'ile d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'ile de Calypso, etc.*, 1836-38, incisione, 7,7 x 17,8 cm (immagine), 14 x 18,5 cm (foglio), editore Audot, Torino.

campagna romana dello svizzero Léopold Robert, in Italia dal 1818 al 1835, alle illustrazioni del francese Horace Vernet, che contribuisce a diffondere il cosiddetto "genere all'italiana", concentrando lo sguardo sul fascino dei contadini abbigliati con i costumi tipici laziali e, tra gli esempi italiani, la raccolta dei costumi pittoreschi di Bartolomeo Pinelli, in cui all'attenzione per le fogge si unisce il gusto per la descrizione di scene tratte dalla vita del popolo della campagna romana.[33] Un puntuale riferimento alla produzione dell'artista di Trastevere si legge nell'acquerello di Cominotti intitolato *Li studenti innamorati a Sassari* (1825), inserito nella *Raccolta di trenta costumi sardi particolarmente di Sassari e suoi dintorni*, che ricalca esattamente il modello iconografico de *La Serenata – Costumi di Roma*, incisa nel 1810. Nella Collezione Piloni sono conservate le due incisioni su rame di Bartolomeo Pinelli raffiguranti *Costumi di Bono* e *Costumi di Tempio*, le uniche dedicate ai costumi di Sardegna contenute nella sua *Raccolta dei costumi italiani più interessanti*, stampata a Roma nel 1828.

L'abbigliamento tradizionale isolano è oggetto di attenzione, nella prima metà del secolo, da parte degli incisori francesi che, nel terzo decennio, sono chiamati dall'editore Audot a illustrare il racconto di viaggio *L'Italie, la Sicile, les iles Éoliennes, l'ile d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'ile De Calypso, etc.*, opera monumentale in sette volumi, edita a Torino tra il 1836 e il 1838. I personaggi raffigurati nella tavola della Collezione Piloni *Sardegna. Costumi del Mezzogiorno – Cagliari*, tra i quali si distinguono il venditore di latte e l'ortolano, sono i protagonisti della scena e campeggiano in primo piano sullo sfondo della città. Nelle figure citate è ripresa puntualmente l'iconografia del

Jardinier de Cagliari e del *Vendeur de lait de Cagliari*, due litografie a colori disegnate dal pittore e incisore genovese Alessio Pittaluga, e incise da Ducarme e P.S. Levilly, inserite nel *Royaume de Sardaigne*, pubblicato sia a Parigi che a Firenze nel 1828, una delle prime raccolte di litografie con costumi dell'Isola a larga diffusione.[34]

Eleganti pose artefatte e una tendenza idealizzante, pur nell'attenzione alla ripresa realistica dei dettagli del costume, caratterizzano i personaggi ritratti nelle litografie a colori inserite nel *Journal Amusant* (1850-63). Gli atteggiamenti delle figure rappresentate sembrano rifarsi a un medesimo schema di riferimento: il rimando più eclatante è al mondo della moda, in particolare ai figurini che si diffondono rapidamente a partire dai primi decenni dell'Ottocento, diventando nel corso del secolo un mezzo insostituibile per la definizione dell'"immagine vestita".[35] Stampati per la maggior parte in Francia, i figurini corredano i giornali di moda le cui tirature crescono vertiginosamente a partire dagli anni Trenta e, sull'esempio francese, molti editori italiani si specializzano nel settore.[36] Si osservi, ad esempio, l'elegante macellaio del *Journal Amusant* con il *colléttu* stretto dalla gancera a sottolineare la vita, con la mano poggiata sul fianco e la gamba leggermente piegata: la posa valorizza l'abito e ne mette in luce ogni dettaglio di decorazione e di rifinitura, proprio come avviene nei figurini di moda.[37] Gli elementi dell'abbigliamento, dal giubbetto al caratteristico *colléttu*, sono rilevati da un segno nitido e sottile che si incrocia a definire le pieghe seguendo un leggero movimento ondulato, in totale sintonia con la fluidità della posa. Nelle fonti letterarie ottocentesche il costume del macellaio è citato soprattutto in

Alessio Pittaluga (litografi Ducarme e P.S. Levilly), *Jardinier de Cagliari - Ortolano di Cagliari*, da *Royaume de Sardaigne, costumes descrivées sur le lieux*, 1828, litografia a colori, 14,5 x 12,5 cm (disegno), 34 x 25,5 cm (foglio), editori P. Marino, Parigi e Antonio Campani, Firenze.

Alessio Pittaluga (litografi Ducarme e P.S. Levilly), *Vendeur de lait de Cagliari - Venditore di latte di Cagliari*, da *Royaume de Sardaigne, costumes descrivées sur le lieux*, 1828, litografia a colori, 15,5 x 14,7 cm (disegno), 37 x 28 cm (foglio), editori P. Marino, Parigi e Antonio Campani, Firenze.

François Compte Calix, *Costume de Tresnuzaghes*, da *Journal Amusant*, 1850-63, litografia a colori, 26 x 18 cm, luogo di stampa: Parigi.

François Compte Calix, *Femme de Ploaghe*, da *Journal Amusant*, 1850-63, litografia a colori, 26 x 18 cm, luogo di stampa: Parigi.

riferimento al suo indumento più caratterizzante: il *colléttu*, la sopraveste in pelle senza maniche il cui uso era diffuso in quasi tutta l'Isola. La sua storia ha origini molto antiche: «Era forse quella casacca dei soldati sardi di cui parla Strabone, quando dice che essi si facevano delle corazze con la pelle dei mufloni», scrive Alberto Della Marmora, riscontrando l'affinità tra il *colléttu* e le vesti di alcune statuine del periodo nuragico. Prevale nei testi il riferimento al *colléttu* cagliaritano, considerato tra gli esemplari di migliore qualità. Il capitano inglese William Henry Smyth nel 1828 descrive «vestito in maniera splendida» il macellaio cagliaritano che approvvigionava la sua nave,[38] e Valery nel suo *Viaggio in Sardegna*, pubblicato nel 1837, definisce «i colletti più belli, quelli dei macellai di Cagliari».[39]

Nelle rappresentazioni iconografiche i macellai cagliaritani portano il modello aperto nella parte anteriore con la scollatura molto profonda che consente di vedere il giubbetto, come nel citato modello del *Journal Amusant*. L'autore delle litografie è il francese François Claude

Compte Calix (1813-1880), al quale si devono numerose delle tavole dedicate ai costumi italiani nell'ambito della ricca raccolta pubblicata prima per il *Musée Cosmopolite* (Parigi 1850), poi per il *Journal Amusant* (a partire dal 1859).[40] Compte-Calix è illustratore e pittore che, oltre alle scene di genere e alla riproduzione di ritratti di epoca rinascimentale, si dedica costantemente all'illustrazione di giornali per dame e riviste di moda.[41] La medesima convenzionalità nelle pose, in aggiunta a un'ostentata eleganza di intonazione borghese, si leggono nelle litografie a colori che fanno da corredo al volume *Cenni sulla Sardegna* di Luciano Baldassarre,[42] delle quali 49 sono presenti nella raccolta di Luigi Piloni. Di particolare interesse è la tavola del *Pescatore di Cagliari*, che rimanda direttamente all'iconografia del pescatore disegnato da Cominotti per le tavole dell'*Atlas*, in cui il personaggio è ritratto di fianco per mettere in evidenza la tradizionale acconciatura con i capelli lunghi raccolti nella treccia avvolta intorno al fez rosso, il copricapo rigido di influenza nordafricana e levantina.

François Compte Calix, *Costume de Bosa*, da *Journal Amusant*, 1850-63, litografia a colori, 26 x 18 cm, luogo di stampa: Parigi.

François Compte Calix, *Boucher de Cagliari*, da *Journal Amusant*, 1850-63, litografia a colori, 26 x 18 cm, luogo di stampa: Parigi.

BECCAJO DI CAGLIARI

PESCATORE DI CAGLIARI

Uomo vestito
DEL CAPOTTU SERENICU

PASTORE DELLA GALLURA

Pautas (litografo), *Beccajo di Cagliari*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia a colori, 19,5 x 15 cm, editore Stamperia Botta, Torino.

Pedrone (litografo Pautas), *Pescatore di Cagliari*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia a colori, 19,5 x 15 cm, editore Stamperia Botta, Torino.

Pautas (litografo), *Uomo vestito – Del capottu serenicu*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia a colori, 19,5 x 15 cm, editore Stamperia Botta, Torino.

Pedrone (disegno) (litografo Pautas), *Pastore della Gallura*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia a colori, 19,5 x 15 cm, editore Stamperia Botta, Torino.

Pautas (litografo), *Rigattiere cagliarese*, da L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, 1841, litografia a colori, 19,5 x 15 cm, editore Stamperia Botta, Torino.

Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Costume di Bono (Circond. di Sassari)*, da *Il Buonumore*, Cagliari, 1878, cromolitografia con ritocchi a mano, 32,5 x 23 cm (immagine), 42,7 x 32,5 cm (foglio). Da fotografia del prof. E. Aruj.

Una pettinatura ispirata alla moda aristocratico-borghese dell'epoca porta invece il *Beccajo di Cagliari*, il cui volto è ombrato da basette che si allungano verso il mento, come nel *Boucher* del *Journal Amusant*, ad attestare la circolazione delle illustrazioni. Di particolare interesse da un punto di vista etnografico è la tavola raffigurante il pescatore che indossa il cappotto *serenìccu*, un indumento di alta qualità sartoriale che completa il costume, ampiamente documentato nelle fonti letterarie. Già nel 1826 Della Marmora nel suo *Voyage*, mette in evidenza il pregio e la raffinatezza di questo capo che si caratterizza, innanzi tutto, per il particolare tipo di tessuto: «Un panno grosso di color cioccolata che viene dal levante e dal regno di Napoli».[43] Il nome del cappotto deriverebbe da Salonicco, la città da cui giungevano nell'Isola sia il tessuto che il capo confezionato, come scrivono lo stesso Della Marmora e altri viaggiatori dell'Ottocento, quali Gaspare De Gregory e Luciano Baldassarre.[44] Numerose tavole, pubblicate nel volume *Cenni sulla Sardegna*, sono firmate Pedrone.[45] L'artista piemontese, noto per le caricature pubblicate sulla rivista torinese *Il Fischietto* e per le riproduzioni delle uniformi dell'esercito sardo, si mostra abile disegnatore con particolare attitudine alla descrizione minuziosa, che si coglie soprattutto nella tavola del *Rigattiere cagliarese* ritratto con gli "strumenti" del suo lavoro. Proveniente dalla stessa cerchia di artisti illustratori piemontesi è anche Giorgio Ansaldi (1844-1922), che si firma Dalsani, il quale, oltre a collaborare con *Il Fischietto*, fonda nel 1881 *La luna*, supplemento al quotidiano, specializzandosi nell'illustrazione di taglio umoristico. Al Dalsani dobbiamo un'importante serie di litografie di costumi sardi realizzate nel 1878 e concepite come inserto della rivista cagliaritana il *Buonumore*, delle quali 47 sono presenti nella Collezione di Luigi Piloni.[46] Definito "battagliero", "anticlericale" e "tendenzialmente socialista",[47] il giornale accoglie le tavole litografiche a piena pagina: in bianco e nero per l'edizione economica e a colori per quella di lusso. Viene stampata anche una tiratura speciale su cartoncino slegata dalla rivista. Dal confronto tra le tavole di quest'ultima e quelle allegate al giornale, emergono sensibili differenze, in particolare laddove il colore non deriva dall'impressione sulla matrice, ma risulta aggiunto sulla carta per intervento manuale: si registra una maggiore cura nella resa dei dettagli e si rintracciano più frequentemente sovrapposizioni di colore nella decorazione degli sfondi, come si può evincere dal confronto tra la *Panattara in abito festivo* della Collezione Piloni e quella della cartella Fanni Cocco di proprietà del Consiglio Regionale della Sardegna.[48] L'impegno nella realizzazione di stampe etnografiche per il giornale cagliaritano nasce verosimilmente in seguito al sodalizio del *Buonumore* con il *Fischietto*,

Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Signora di Aritzo*, da *Il Buonumore*, Cagliari, 1878, cromolitografia con ritocchi a mano, 33 x 21,7 cm (immagine), 49 x 34 cm (foglio). Da fotografia del prof. Cocco.

Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Panattara cagliaritana*, da *Il Buonumore*, Cagliari, 1878, cromolitografia con ritocchi a mano, 32,5 x 21,5 cm (immagine), 44,8 x 33 cm (foglio). Da fotografia del prof. Cocco.

GALLERIA DI COSTUMI SARDI.

Depositato. (N° 6). È proibita la riproduzione senza il permesso dell'autore.

CAGLIARI

PANATTARA IN ABITO FESTIVO

(Da modello fotografico del Prof. Cocco).

Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Cagliari. Panattara in abito festivo*, da *Il Buonumore*, Cagliari, 1878, cromolitografia con ritocchi a mano, 32 x 21,7 cm (immagine), 49,7 x 33,8 cm (foglio). Da fotografia del prof. Cocco.

Nella doppia pagina seguente:

Ugo Martelli (litografo P. Guerrini), *Costume festivo e da lavoro di Orgosolo*, 1894, cromolitografia con ritocchi a mano, 41 x 31 cm, editore P. Giusti, Firenze.

Ugo Martelli (litografo P. Guerrini), *Pescatore cagliaritano*, 1894, cromolitografia con ritocchi a mano, 48 x 33 cm, editore P. Giusti, Firenze.

Ugo Martelli (litografo P. Guerrini), *Costume attuale di Bitti*, 1894, cromolitografia con ritocchi a mano, 48 x 33 cm, editore P. Giusti, Firenze.

Ugo Martelli (litografo P. Guerrini), *Costumi di Mamoiada*, 1894, cromolitografia con ritocchi a mano, 48 x 33 cm, editore P. Giusti, Firenze.

Ugo Martelli (litografo P. Guerrini), *Costumi di Nuoro – Costume festivo, costume festivo di sposa, costume giornaliero*, 1894, cromolitografia con ritocchi a mano, 48 x 33 cm, editore P. Giusti, Firenze.

COSTUME FESTIVO E DA LAVORO DI ORGOSOLO

Lit. P. Giusti, Firenze. PESCATORE CAGLIARITANO *Guerrini, Lit. da fotogr. colorate dal vero di U. Martelli.*

Tavola X. U. MARTELLI, Costumi Sardi.

COSTUME ATTUALE DI BITTI

dal vero di U. Martelli.

Tavola VII. U. MARTELLI, Costumi Sardi.

COSTUMI DI MAMOIADA

Puccioni, Lit. colorate dal vero di U. Martelli, Lit. P. Giusti, Firenze.

COSTUMI DI NUORO

COSTUME FESTIVO — COSTUME FESTIVO DI SPOSA — COSTUME GIORNALIERO

Guerrini, Lit. colorate dal vero di U. Martelli. *Lit. P. Giusti, Firenze.*

Enrico Costa, *Osilo (Circondario di Sassari), Costume festivo*, da *Album dei Costumi Sardi*, 1897-98, litografia a colori, 41,5 x 28 cm (immagine), 48 x 33 cm (foglio), editore G. Dessì, Sassari.

Enrico Costa, *Costume d'Atzara (Circondario di Lanusei)*, da *Album dei Costumi Sardi*, 1897-98, litografia a colori, 41,5 x 28 cm (immagine), 48 x 33 cm (foglio), editore G. Dessì, Sassari.

già iniziato nel 1877. A suggerire l'idea della realizzazione delle stampe è, probabilmente, il fotografo Giuseppe Luigi Cocco, che cura nel settimanale una rubrica sul tema folkloristico. La derivazione da modelli fotografici, alcuni dei quali dello stesso Cocco, come si legge nelle litografie, determina un'intonazione inevitabilmente diversa, maggiormente realistica, rispetto alle illustrazioni finora analizzate. L'autore si attiene fedelmente al modello documentario rappresentato dalla fotografia, come si osserva nella accurata definizione dei dettagli del costume e nelle pose tipiche da ritratto, a loro volta rispondenti a una complessità di convenzioni sociali.[49] Gli schemi da figurino di moda si perdono in favore di una maggiore freschezza dell'immagine, che acquista la suggestione di una ripresa diretta dal vero; per il fine documentaristico delle stampe etnografiche, la fotografia diventa dunque un nuovo modello culturale al quale far riferimento. La collaborazione tra fotografi e pittori di costume è ampiamente documentata nella seconda metà dell'Ottocento, soprattutto nel meridione d'Italia: molto frequenti sono i casi in cui i primi costruiscono immagini appositamente per gli artisti.[50] Nel contesto isolano le litografie del Dalsani si distinguono dal punto di vista tecnico per la costruzione delle figure ottenuta attraverso una predominante attenzione alle linee di contorno del disegno, che testimonia un uso del procedimento litografico a imitazione della tecnica più tradizionale. Le peculiarità stilistiche emergono dal confronto con le 13 litografie a colori della raccolta curata da

Ugo Martelli, anch'esse derivate da modelli fotografici, nelle quali l'immagine, è costruita invece attraverso un insistenza sul contrasto chiaroscurale che ne evidenzia i volumi. Di quest'ultima raccolta si può osservare in particolare la tavola raffigurante il *Pescatore cagliaritano*,[51] nella quale la figura ritratta in posa elegante e sofisticata, dalla connotazione tutt'altro che popolare, sembra discostarsi dalle pose più statiche proprie del ritratto fotografico, rivelando una commistione di influssi provenienti da schemi stereotipati che afferiscono al mondo della moda borghese. Tratte da ritratti fotografici sono anche le cromolitografie inserite nell'*Album di Costumi Sardi* con note illustrative di Enrico Costa, edito a Sassari da Giuseppe Dessì nel 1898, delle quali è presente un'ampia selezione nella Collezione Piloni, a chiudere idealmente il quadro di un intero secolo. In quest'ultimo caso il modello di riferimento è da rintracciare, per la maggior parte delle stampe, nei ritratti di Evaristo Mauri, fotografo di origini lombarde, la cui produzione si è distinta nel contesto isolano durante gli ultimi decenni dell'Ottocento, contribuendo a una proficua interazione tra il nuovo strumento di esplorazione della realtà e l'incisione destinata all'editoria.[52]
Il modello offerto dall'immagine fotografica continuerà ad avere un ruolo importante anche nel primo decennio del secolo successivo, sebbene profondamente reinterpretato dal filtro delle poetiche primitiviste, in un momento attraversato dall'intenso dibattito culturale orientato verso un importante percorso di rivalutazione e reinvenzione della tradizione sarda. Il costume tradizionale non è più oggetto di attenzione esclusiva delle illustrazioni dei viaggiatori ma diventa soggetto dominante della produzione pittorica e scultorea di artisti locali, impegnati nel processo di mitizzazione del mondo arcaico della Sardegna. Si rafforza il significato simbolico del costume tradizionale come emblema identitario e si apre un nuovo capitolo della storia della sua rappresentazione nell'ambito delle arti visive.

Note

1. Nel caso specifico dei costumi si citano: L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni del secolo XIX*, seconda edizione con venti nuove tavole, Sassari, L'Asfodelo, 1981; L. Piloni, "Ricerche bibliografiche per una iconografia dei costumi sardi e ricerche di archivio per una biografia di Nicola B. Tiole", in *Nicola Tiole. Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826)*, testi di S. Naitza, E. Delitala, L. Piloni, Nuoro, ISRE, 1990, pp. 53-77.

2. G. Gri, "L'abbigliamento popolare: fonti, modelli, analisi, questioni", in *Quaderno 1*, Centro studi di storia del tessuto e del costume, Venezia 1989, p. 57.

3. J.C. Flugel, *Psicologia dell'abbigliamento*, Milano, F. Angeli, 1974, pp. 158-159.

4. La ripresa degli studi è testimoniata dal numero monografico de *La ricerca folklorica, L'abbigliamento popolare italiano*, a cura di G. Sanga, n. 14, Brescia, Grafo, ottobre 1986.

5. E. Silvestrini, "Note sull'abbigliamento e sul costume", in *Per una storia del costume mediterraneo*, a cura di J. Vibaek, Palermo, Arti Grafiche Siciliane, 1994, p. 16.

6. G. Gri, "L'abbigliamento popolare" cit., p. 47. Si veda a proposito della funzione di identità del costume popolare nello stesso numero monografico de *La ricerca folklorica* il contributo di P.G. Bogatyrëv. Analizzando il problema dell'analisi strutturale delle funzioni del costume, Bogatyrëv definisce il concetto di "nostro costume" come una particolare funzione non deducibile dalle altre che compongono tutta la struttura nel suo complesso. Questa funzione, designata dal popolo, non indica solo l'appartenenza regionale, ma fa riferimento più in generale al costume che è vicino ad ogni singolo membro della collettività, così come gli è vicina la collettività stessa. Nella definizione del concetto di nostro costume, Bogatyrëv parla di "colorito emotivo" in riferimento all'atteggiamento che la comunità possiede nei confronti di un fatto sociale, quale è il costume. Aggiunge, inoltre, che tutto ciò che è insito nel concetto di "nostro costume" è suscettibile di variazioni nelle diverse epoche storiche.

7. Sulla storia dell'abbigliamento popolare in Sardegna e sull'analisi

del sistema vestimentario, così come si è evoluto tra l'Ottocento e gli inizi del Novecento, si veda l'esauriente volume *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2003. Tra i precedenti studi di particolare rilievo sono: M. Vinelli, "Abbigliamenti maschili e femminili in Sardegna", in *Le vie d'Italia*, a. XXXIII, n. 5, Milano, maggio 1927, pp. 519-530; G. Della Maria, "Costumi di Cagliari: etnografia", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, a. II, n. 8, Cagliari 1956, pp. 9-10; F. Alziator, *La collezione Luzzietti: raccolta di costumi sardi della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Roma, De Luca, 1963; G. Carta Mantiglia, *Vestiario popolare della Sardegna. Catalogo della Sezione Etnografica "G. Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna"*, Sassari, Centro stampa Università di Sassari, 1979; E. Delitala, "Le fonti delle fonti. A proposito della letteratura di viaggio in Sardegna", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi di Cagliari, II (XXXIX), 1981, pp. 271-284; P. Piquereddu, "L'abbigliamento. Abiti, costumi, collezioni", in *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Sassari, Banco di Sardegna, 1987, pp. 73-130; M.L. Frongia, *Due pittori spagnoli in Sardegna. Eduardo Chicarro Agüera (1901) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-1909)*, Nuoro, Ilisso, 1995.

8. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, vol. I, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964, p. 6.

9. P. Piquereddu, "Note di storia dell'abbigliamento in Sardegna", in *Costumi* cit., pp. 15-60.

10. G. Carta Mantiglia, *Vestiario popolare della Sardegna* cit., p. 24.

11. F.R. Contu, "Il sistema vestimentario", in *Costumi* cit., p. 66. Nel saggio si propone un'analisi diacronica dei vari indumenti che si allontana dalla concezione diffusa dell'abbigliamento popolare sardo come immutabile e resistente alla modernizzazione. Le componenti dell'abito tradizionale sono descritte nella loro funzione, con riferimenti all'origine, alle trasformazioni e alla cessazione dell'uso.

12. D.H. Lawrence, *Mare e Sardegna*, a cura di L. Marroccu, trad. it. di T. Serra, Nuoro, Ilisso, 2000.

13. L'argomento relativo a musei e costumi è ampiamente trattato da P. Piquereddu, "Note di storia dell'abbigliamento in Sardegna" cit.

14. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia* cit., vol. V, 1969, p. 501.

15. Nel 1804 nasce a Parigi la *Societé des Observateurs de l'Homme*, seguita nello stesso anno dalla fondazione dell'*Academie céltique*, la cui fervida attività pone le basi per la nascita di una nuova disciplina: il folklore. G. Tassoni, *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni nel Regno Italico*, Bellinzona, La Vesconta, 1973, p. 21.

16. Ivi, p. 22.

17. G. Nicodemi, *Costumi popolari italiani del primo Ottocento*, Milano 1958, pp. 15-18. Tra le più significative raccolte ricordiamo l'impresa editoriale di G. Ferrario, *Il costume antico e moderno, o Storia del Governo, delle Leggi, della milizia della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottore Giulio Ferrario*, Milano 1817-29, e la raccolta di *Costumi di Roma e dintorni* di Bartolomeo Pinelli (1819), in cui le fogge raffigurate derivano chiaramente da appunti dal vero, arricchiti da un felice piglio narrativo che evita con grande abilità la freddezza documentaria. V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma, Olympus, 1948, pp. 49-53.

18. F. Mazzocca, "L'illustrazione romantica", in *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, t. II, Torino, Einaudi, 1981, pp. 323-419.

19. Le tavole sono pubblicate in *Nicola Tiole* cit. Si veda, nello stesso volume, a proposito di analogie e influenze reciproche tra gli autori delle tavole, il saggio di S. Naitza, "L'arte dei viaggiatori secondo Nicola Benedetto Tiole", pp. 11-28.

20. Giuseppe Cominotti realizzò i disegni per le tavole della prima edizione dell'*Atlas*. A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, ou description statistique, physique et politique de cette île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris 1826. Nelle illustrazioni per la seconda edizione del *Voyage*, stampata a Parigi nel 1839, il nome di Cominotti compare associato a quello di E. Gonin. A Giuseppe Cominotti si deve anche l'interessante *Raccolta di XVI vedute prese sulla centrale strada di Sardegna dedicate a S. E. il Marchese di Villahermosa, di sua patria amatore zelantissimo*, nutrita serie di incisioni realizzate in collaborazione con E. Marchesi; diverse *Vedute* sono presenti nella Collezione Piloni. A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, Atlas de la premiére partie*, Paris, A. Bertrand, Turin, J. Bocca, 1839.

21. Le altre tavole della stessa serie appartengono a collezioni private. Due sono pubblicate in *Scoperta della Sardegna: antologia di testi di autori italiani e stranieri*, a cura di G. Dessì, Milano, Il Polifilo, 1967.

22. Il primo ad attribuire le tavole ad Agostino Verani è Luigi Piloni. L. Piloni, "Ricerche bibliografiche per una iconografia dei costumi sardi e ricerche di archivio per una biografia di Nicola B. Tiole" cit., pp. 53-77.

23. R. Ladogana, *Giuseppe Verani artista alla corte sabauda in Sardegna. Vita e imprese in un Manoscritto inedito (1800-1815)*, Nuoro, Poliedro, 2015.

24. Ivi, p. 86.

25. F. d'Austria-Este, *Descrizione della Sardegna (1812)*, a cura di G. Bardanzellu, Roma, Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, 1934, p. 128.

26. R. Ladogana, *Giuseppe Verani* cit., p. 86.

27. Ivi, p. 15.

28. La tempera è pubblicata in R. Ladogana, *Giuseppe Verani* cit., p. 93.

29. Durante questo periodo, Tiole entra a far parte dell'arma dei Carabinieri col grado di Capitano. Per le notizie biografiche si veda L. Piloni, "Ricerche bibliografiche per una iconografia dei costumi sardi e ricerche di archivio per una biografia di Nicola B. Tiole" cit., pp. 53-77.

30. E. Delitala, "Documenti etnografici nell'Album di Nicola Benedetto Tiole", in *Nicola Tiole* cit., pp. 31-50.

31. S. Naitza, "L'arte dei viaggiatori secondo Nicola Benedetto Tiole" cit.

32. G. Altea, "L'invenzione del corpo arcaico. L'abito tradizionale sardo nella cultura visiva fra Otto e Novecento", in *Costumi* cit., pp. 339-369.

33. Del 1809 è la serie dei *Costumi pittoreschi*, cui segue la *Nuova raccolta di cinquanta costumi pittoreschi* del 1810 e *Raccolta dei*

costumi italiani più interessanti del 1828. Su Bartolomeo Pinelli si vedano: G. Falconieri, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Bartolomeo Pinelli*, Roma, Tipografia all'insegna del Gravina, 1835; V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli* cit.; *Bartolomeo Pinelli e il suo tempo (1781-1835)*, catalogo mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, et al., Roma 1983.

34. Se ne conoscono due versioni, una in bianco e nero e una a colori. Di particolare interesse quest'ultima, precoce esempio della diffusione della cromolitografia in Europa.

35. M. Santarsiero, "Il figurino: l'immagine della moda nell'Ottocento", in *Il figurino di moda: la donazione di Carlo Gamba alla Biblioteca Marucelliana*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, pp. 37-56.

36. Per una ricostruzione della storia dell'editoria di moda nell'Ottocento si veda S. Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle dame agli editori dell'Italia unita*, Milano, F. Angeli, 2002.

37. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia* cit., p. 164.

38. W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the island of Sardinia*, London, John Murray Albemarle-Street, 1828 (*Relazione sull'isola di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, trad. it. di T. Cardone, Nuoro, Ilisso, 1998).

39. Valery, *Viaggio in Sardegna*, trad. e cura di M.G. Longhi, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 128.

40. *Journal Amusant* è il titolo che nel 1859 assunse il *Journal pour Rire*, fondato a Parigi nel 1848 da Ch. Philippon. Cfr. P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, Minerva Italica, 1985, p. 454.

41. T. Zimmer, "Compte Calix", in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. XX, München, Leipzig, K.G. Saur, 1998, p. 472.

42. Su Luciano Baldassarre, presunto autore del volume *Cenni sulla Sardegna, ovvero usi e costumi, amministrazione, industrie e prodotti dell'isola ornati di 26 tavole miniate*, edito a Torino nel 1841, si hanno pochissime notizie. È addirittura in dubbio la sua venuta in Sardegna: potrebbe aver scritto infatti sulla base di quanto già testimoniato dagli altri viaggiatori. A. Gutierrez, "Donna di Codrongiano e donna di Usini", in *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, catalogo mostra, a cura di C. Limentani Virdis, Sassari, Chiarella, 1996, pp. 165-166.

43. A. Della Marmora, *Voyage* cit.

44. «Questa veste dai Sardi si chiama *Capotta serenica o salonica*, nome che deriva da una moda di Salonicchi», in G.A. De Gregory, *Isola di Sardegna*, trad. it. di A.F. Falconetti, Venezia, G. Antonelli, 1847, p. 39; L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna* cit., p. 34.

45. Per le notizie su Lorenzo Pedrone si veda L. Chiappino, *La litografia in Torino durante il regno sardo*, Torino, Sindacati provinciali fascisti lavoratori carta e stampa, 1939, pp. 32-39.

46. La prima litografia compare nel gennaio del 1878 e l'ultima, la quarantatreesima, risale al novembre dello stesso anno. G. Della Maria, "Stampa periodica in Sardegna", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, n. 82, 1973, pp. 14-20.

47. G. Della Maria, "Documentazioni iconografiche e letterarie sui costumi sardi del secondo Ottocento", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, a. VIII, n. 45-46, 1963, p. 4. Ancora sul *Buonumore* si veda: G. Della Maria, "Stampa periodica in Sardegna" cit., p. 15; P. Martino, "Giornali sardi d'altri tempi: Buonumore", in *L'Unione Sarda*, 1 aprile 1928; *I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani sardi, periodici e riviste della Biblioteca universitaria di Sassari, catalogo 1795-1899*, a cura di R. Cecaro, G. Fenu, et al., Cagliari 1991, p. 99.

48. Tra gli esemplari in cartoncino di alta qualità vi sono le litografie della cartella Fanni Cocco, di proprietà della Biblioteca del Consiglio Regionale della Sardegna. Secondo quanto riferito dalla dottoressa Rita Gatto, direttrice della Biblioteca, per una serie di fortunate circostanze la raccolta si conservò intatta e fu offerta dagli ultimi proprietari a diversi enti pubblici: nel 1998 il Consiglio Regionale riuscì a concludere l'accordo con gli eredi, aggiudicandosi definitivamente la proprietà delle preziose tavole, considerate uno dei più prestigiosi fondi della Biblioteca. Per una puntuale analisi stilistica delle tavole si veda M.G. Scano, "Berritte, gonne e corsetti", in *Sardegna Fieristica*, n. 38, aprile-maggio 1999. Nel 1968 le tavole del Dalsani sono riprodotte in fotolitografia nel volume *Costumi sardi. La Galleria del Buonumore*, prefazione di E. Putzulu, Cagliari, F.lli Dessì, 1968.

49. Per un approfondimento sul dialogo tra l'immagine fotografica e l'incisione in Sardegna nell'Ottocento si veda G. Aromando, "*Les photographes oubliés*. Iconografia di viaggio in Sardegna tra Ottocento e Novecento: Evaristo Mauri e Luigi Pellerano", in *ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte, Università degli Studi di Cagliari*, 2, 2013, pp. 393-407.

50. M. Miraglia, "Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)", in *Storia dell'arte italiana* cit., pp. 421-543. L'importanza della fotografia in relazione al costume è testimoniata alla fine dell'Ottocento in occasione della nascita della Società Fotografica Italiana, nel maggio 1889. Pietro Coccoluto Ferrigni sottolinea nel discorso di inaugurazione della Società l'importanza del nuovo mezzo: «A lei raccomanderemo la memoria della nostra vita pubblica, la descrizione di nostri costumi». Documento conservato nel Fondo della Biblioteca Labronica (Centro di documentazione e ricerca visiva, Livorno).

51. L'immagine fotografica da cui deriva la litografia è pubblicata in L. Spanu, *Cagliari nel Seicento*, Cagliari, Castello, 1999, p. 141.

52. Sulla figura di Evaristo Mauri si veda G. Aromando, "*Les photographes oubliés*. Iconografia di viaggio in Sardegna tra Ottocento e Novecento: Evaristo Mauri e Luigi Pellerano" cit.

I gioielli. Tipi, forme e funzioni

Susanna Paulis

La sezione della Collezione Piloni riservata ai gioielli presenta manufatti in argento, la maggior parte dei quali databili al XIX e al XX secolo, alcuni ascrivibili al XVIII secolo, quasi tutti riferibili a botteghe sarde.
Non tutte le tipologie di gioiello caratteristiche della tradizione sarda[1] sono rappresentate, circostanza almeno in parte riconducibile all'ostacolo che si riscontra in ogni collezione di oreficeria tradizionale rispetto a quelle etnografiche di altri materiali a causa della difficoltà «nell'acquistare gli oggetti direttamente dai possessori per le particolari valenze affettive e simboliche di cui gli ori sono caricati».[2]
In mancanza di note stilate da Luigi Piloni circa le modalità di acquisizione dei preziosi e in assenza di altra documentazione utile a stabilirne la provenienza (note di spesa, ricevute di pagamento, corrispondenza ecc.), solo per pochi esemplari, la foggia dei quali permette una localizzazione tipologica, è stato possibile indicare l'area di provenienza.
Circa la scelta degli esemplari facenti parte della Collezione è forse ipotizzabile che l'abbondanza di rosari, medaglie religiose, croci e *nudeus* – questi ultimi a metà strada fra l'oggetto devozionale e l'amuleto – risponda alla volontà di documentare la spiritualità dei sardi. Non mancano gli amuleti veri e propri, la categoria di gioielli maggiormente rappresentata in Sardegna per varietà di tipi e uniformità di diffusione.[3] Occupano uno spazio consistente all'interno dell'esposizione anche i bottoni e le *ganceras*, oggetti di uso pratico ma di notevole suggestione estetica.
Fra le varie forme di artigianato l'oreficeria è quella che maggiormente ha risentito, nel corso dei secoli, dell'influenza esercitata dalle grandi correnti artistiche,[4] dalle mode signorili di volta in volta riprese e adattate alle aspettative funzionali ed estetiche di ben determinati gruppi sociali (la piccola borghesia cittadina, gli artigiani e i commercianti, le classi rurali).
A questa tendenza generale non si sottrae la gioielleria tradizionale sarda, che, lungi dall'essere il frutto puro di un incontaminato animo popolare, ha rielaborato fogge e motivi di varia provenienza.[5] Processo, questo, come notava A.M. Cirese, caratterizzato da una certa propensione alla ripetizione variata di contenuti identici, conformemente a quanto si rileva anche in altri aspetti dell'ornamentazione e soprattutto nella poesia popolare sarda, di cui è ben nota la capacità «di restare saldi all'interno di un sistema e di operare variazioni interne che sfruttano tutte le possibilità logiche del sistema stesso».[6]
Dall'esame del corpus dei gioielli raccolti nella Collezione Piloni emerge l'utilizzo di elementi ricorrenti, unità minime di significato previste entro una gamma circoscritta di possibilità dalla quale il singolo artigiano ha attinto per la messa in forma di prodotti che costituiscono l'espressione del proprio idioletto, secondo uno stile condiviso,[7] quest'ultimo accostabile alla nozione di "stile etnico" intesa da André Leroi-Gouhran come «il modo proprio di una collettività di assumere e contrassegnare forme, valori e ritmi».[8]
I gioielli che oggi è possibile ammirare dietro le vetrine, nell'originario contesto d'uso facevano mostra di sé dal «corpo-vetrina».[9]
Non solo linguaggio (in grado di comunicare il ceto, lo stato civile, il lutto, l'appartenenza a una confessione religiosa) indossato sul corpo, da decodificare secondo un codice socialmente condiviso,[10] ma persino, in alcuni casi, estensione del corpo stesso.
Ad esempio, nel Logudoro era considerato un oltraggio che un uomo toccasse i bottoni della manica del corsetto a una donna.[11] La narrativa popolare di tradizione orale, rilevata dai folkloristi nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, attribuiva a una simile infrazione la scelta delle fate di non mostrarsi più agli uomini.[12]
«Oggetti di facciata e di sostanza»,[13] i gioielli scandivano simbolicamente la gran parte dei riti di passaggio del ciclo della vita, sancendo sentimenti nuovi di coesione, «in

1. Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Costume di Dorgali*, Cagliari, 1878, cromolitografia con ritocchi a mano, 33 x 21,7 cm (immagine), 49 x 34 cm (foglio), particolare.

contrapposizione all'ostilità generalizzata aparentale».[14]
Nel corso dei secoli si rileva un processo di "discesa" di determinate tipologie di gioiello attraverso i ceti sociali. È il caso, ad esempio, del nettadenti – monile ben documentato all'interno della Collezione –, «oggetto presente soprattutto nel corredo degli aristocratici in epoca rinascimentale e barocca», che «passò nel Settecento nell'uso della classe popolare».[15]
Oggetti mobili per eccellenza, i gioielli, per effetto della loro facile convertibilità presso una società debolmente legata all'economia di mercato, rappresentavano una sorta di "salvadanaio" al quale attingere nei momenti di bisogno.[16]
Oltre alle funzioni di cui si è fatto cenno, i monili rispondevano anche a una funzione identitaria di portata collettiva, che scaturiva dall'esigenza d'identificazione col gruppo di appartenenza. Se oggi tace la maggior parte dei linguaggi legati alle pratiche d'uso, la funzione identitaria di livello collettivo è diventata quella prioritaria, in una sorta di torsione etnica. Indossati all'interno di feste alle quali è connessa la celebrazione di valori "semi-nazionali" (quali Sant'Efisio o la Sagra del Redentore),[17] attualmente i gioielli della tradizione sarda partecipano di tali intenti celebrativi e identitari, facendosi segni dell'appartenenza e della memoria.
Infine, a conclusione di queste brevi considerazioni introduttive, non si può mancare di sottolineare come la gioielleria costituisca un ambito artigianale nel quale risulta particolarmente evidente quanto i contributi di provenienza esterna abbiano costituito nel corso della storia l'humus fertile[18] grazie al quale la cultura sarda si è potuta sviluppare in tutto il suo rigoglio.
È quasi superfluo ricordare, tanto sono noti, gli apporti che derivarono alla cultura sarda da quella iberica anche nell'ambito dell'ornamentazione, durante quattro secoli di egemonia non solo politica. In vero, anche dopo la fine del dominio spagnolo, per quanto concerne il nostro settore, la Sardegna continuò a lungo a rimanere in qualche modo nell'orbita culturale iberica, complice la presenza ininterrotta nell'Isola di argentieri e gioiellieri provenienti da Napoli e dalla Sicilia, territori che ancora si trovavano sotto dinastie spagnole.[19] A Napoli gli argentieri cagliaritani si rivolgevano direttamente per far giungere nel capoluogo isolano operai specializzati;[20] quanto alla Sicilia l'influsso delle maestranze locali[21] si manifesta con particolare evidenza in alcune tipologie di gioiello della tradizione sarda. Nel XVIII secolo si diffusero materiali (paste vitree colorate) e fogge di ispirazione/provenienza francese, come si ricava dalla documentazione archivistica che attesta l'uso di anelli e orecchini *a la francesa*.[22]
A partire da queste brevi premesse di carattere generale, passeremo ora all'esame specifico degli esemplari appartenenti alla Collezione Piloni, che per ragioni di omogeneità espositiva verranno illustrati raggruppandoli per categorie tipologiche.

Nudeus

All'interno della Collezione sono compresi quattordici *nudeus*. Si tratta di piccoli reliquiari di forma circolare o ovale, con il fondo e la copertura superiore in vetro. La montatura della teca è in lamina d'argento, rifinita con minute decorazioni a bulino lungo i bordi di contenzione del vetro superiore e di quello inferiore, talora arricchita da decorazioni (in filo ritorto, catenella o granulazione) nello spessore laterale. Applicazioni in filigrana a giorno ornano a volte le superfici vitree.
Tutti i *nudeus* appartenenti alla Collezione sono dotati di anello di sospensione, conformemente alla funzione di pendente propria di tal genere di gioiello, che veniva indossato appeso al collo o alle vesti.
Nella maggior parte dei casi attraverso le superfici vitree del *nudeu* sono visibili due differenti scampoli di tessuto, per lo più broccato di seta policroma, uno per il recto e l'altro per il verso. Due esemplari (figg. 2-3) si distinguono per la tipologia di uno degli elementi sotto vetro: un frammento cartaceo, riconducibile nel primo caso a un testo a stampa di carattere religioso in lingua spagnola ([...] *obligado* [...] *su Maestro Iesus* [...] *su unico* [...] *y alabado*). Nel secondo caso si tratta una xilografia colorata che raffigura la Trinità.
Dal punto di vista linguistico la parola *nudeu* designante i nostri gioielli è l'esito dell'estensione semantica e dell'adattamento popolare alle

condizioni fonetiche e morfologiche del sardo di una espressione culta quale *agnus Dei*. Questa locuzione si riferisce propriamente a un oggetto di devozione fatto di cera, appartenente alla categoria dei sacramentali, segni particolari consacrati dalla Chiesa per l'impetrazione di grazie spirituali, in grado di sostituire la confessione in punto di morte e l'estrema unzione. Di foggia ovale, l'agnusdei reca sopra una delle due facce l'immagine dell'agnello crocifero, ottenuta per impressione e accompagnata dalla scritta, in forma abbreviata, *Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi* (*Giov.* I, 29). Sulla faccia posteriore si trova impressa l'immagine di uno o più santi, simboli sacri, oppure lo stemma papale.
Sul recto o sul verso sono sempre riportati il nome del pontefice regnante, che benedice con un rito speciale questo sacramentale, e la data del pontificato. Tale oggetto, la cui origine secondo alcune interpretazioni sarebbe ascrivibile già al IV secolo, è documentato con sicurezza solo dal IX. Inizialmente il rituale prevedeva che l'arcidiacono della Chiesa romana il Sabato Santo rompesse il cero pasquale in uso fino a quel giorno, e, scioltane al calore la cera umettata d'olio, benedicesse la miscela ottenuta, che veniva poi colata in stampi e distribuita nell'ottava di Pasqua ai fedeli, dopo la messa. Dal 1470 il rito della benedizione è riservato al papa, il quale lo compie nel primo anno del suo pontificato, poi ogni sette anni e durante il grande giubileo.
Era consuetudine, in passato, riporre l'agnusdei di cera dentro un apposito contenitore in materiale prezioso, da indossare a mo' di pendente. In alcuni tipi la custodia nascondeva alla vista la cera benedetta, lasciandone intendere, tuttavia, la presenza all'interno grazie alle caratteristiche incisioni decorative praticate nel metallo prezioso; in altri l'involucro consisteva in una teca a doppio cristallo, con la cera a vista contrapposta a un frammento di tessuto prezioso. A questa seconda tipologia di pendente appartiene, ad esempio, un esemplare posseduto dal Museo etnografico di Nuoro con un agnusdei emesso sotto il pontificato di Clemente IX, tra il 1667 e il 1669.[23]
L'esistenza di siffatti sacramentali è attestata anche nei documenti risalenti ai secoli XVII-XX conservati negli archivi isolani. Per esempio, nell'inventario *post mortem* del muratore Bernardino Petretu di Sassari, datato al 1696, sono menzionati «*tres agnus dei de pasta de anguelos, duos fatos a coro et su ateru tundu mannittos*»,[24] brano in cui l'espressione *pasta de anguelos* sembra costituire un adattamento della locuzione catalana *pasta d'agnus* o essere quanto meno influenzata da questa.[25]
La stessa tipologia di contenitore riscontrata nel già menzionato agnusdei custodito presso il Museo etnografico nuorese racchiude non di rado un solo frammento di cera, che teoricamente potrebbe derivare da un originario medaglione (la Chiesa stabilisce che ogni pezzo pur piccolo del sacramentale valga quanto l'intero: «*Parsque minor tantum, tota valet integra quantum*»),[26] ma che più verosimilmente proviene dalle candele di qualche altare locale.
Una valida alternativa alla cera era offerta dai frammenti di tessuto, probabilmente scampoli

2. *Nudeu* di foggia circolare. Teca a doppio vetro, con montatura in lamina d'argento e anello di sospensione. Sul recto un frammento cartaceo di un testo religioso in lingua spagnola; sul verso uno scampolo di tessuto operato, XIX secolo, Ø 3 cm.

3. *Nudeu* di foggia circolare. Teca a doppio vetro, con montatura in lamina d'argento e anello di sospensione. Sul recto una xilografia colorata, raffigurante la Trinità; sul verso un frammento di broccato verde, XIX secolo, Ø 5,5 cm.

4. *Nudeu* di foggia ovale, contenente sotto un vetro della teca una porzione di broccato di seta color glicine e rosso, sotto l'altro una stagnola policroma sulla quale poggia un frammento di polvere compatta opalescente, XIX secolo, 3,5 x 4,5 cm.

5. *Nudeu* di foggia ovale, contenente frammenti di tessuto operato. Teca a doppio vetro in lamina d'argento con granulazione e castone centrale con pasta vitrea rossa da un lato e turchese dall'altro, XIX secolo, 3,7 x 4,5 cm.

6

6. Pendente in cristallo di rocca molato raffigurante una croce raggiata fra due serti d'ulivo, montato in lamina d'argento e sospeso a una catena d'argento a maglie circolari arricchite da sfere di corallo associate a piccoli vaghi di turchese, XIX secolo, catena 29 cm, pendente 6,5 cm.

delle vesti dei simulacri (manichini cosiddetti *a cannuga*)[27] della Madonna e dei santi, «molti dei quali godono di speciale venerazione nelle chiese non solo sarde, ma nell'Italia intera e che un tempo erano diffusissimi».[28]
Era consuetudine che vesti dismesse delle effigi sacre fossero ripartite in lacerti, denominati *fetta de santos*, e distribuiti ai fedeli alla fine delle cerimonie religiose.
Una funzione protettiva simile a quella assegnata alla *fetta de santos* era certamente riconosciuta a frammenti di testi sacri (sacre scritture, testi di orazioni ecc.) o litografie di soggetto religioso; tipologie entrambe attestate nella Collezione (figg. 2-3).
Un caso particolare all'interno della Collezione è quello dell'esemplare (fig. 4) che da un lato della teca bifronte esibisce una porzione di broccato di seta color glicine e rosso e dall'altro una stagnola policroma sulla quale poggia uno strato di terra o polvere compatta e opalescente. Quale sia l'origine di questa terra o polvere non è dato sapere con certezza.
È noto, tuttavia, che i francescani commercializzavano in Europa il cosiddetto "latte della Madonna",[29] così descritto dall'abate Giacinto Gimma (1730, II, p. 93): dischi di polvere finissima proveniente dalla Terra Santa impastata con acque odorifere.
Di questo stesso tipo, o originaria di altri luoghi di devozione (santuari, sepolture dei santi ecc.) e sottoposta a un trattamento analogo, potrebbe essere la terra/polvere contenuta nella teca del suddetto esemplare.
La presenza in alcuni *nudeus* di piccoli pendenti in corallo (cfr. fig. 8), sostanza alla quale la tradizione popolare non solo sarda attribuisce funzioni apotropaiche,[30] è prova di una dimensione sincretistica magico-religiosa, che caratterizza non pochi elementi della gioielleria sarda tradizionale. Si considerino, ad esempio, all'interno della nostra Collezione due manufatti. Il primo è una croce in filigrana d'argento a traforo connessa a una catena con maglie in argento intervallate da grani in corallo di forma cilindrica. Da ciascuna delle estremità del braccio trasversale della croce e dal piede di quello verticale pendono quattro grani sferoidali di corallo. Il secondo (fig. 6) è un pendente in cristallo di rocca molato raffigurante una croce raggiata fra due serti d'ulivo, montato in lamina d'argento e sospeso a una catena d'argento a maglie circolari arricchite da piccole sfere di corallo associate a vaghi di turchese ancor più piccoli. In questo contesto verosimilmente il corallo diviene espressione concreta e immaginaria del sangue di Cristo e ne assume tutte le valenze salvifiche, conservando nel contempo gli effetti apotropaici e magici che gli attribuisce la tradizione popolare.[31]
Non è escluso che nella cavità interna dei *nudeus* potessero essere introdotti, al di là di quelli visibili sotto vetro, ulteriori elementi atti a incrementare la valenza protettiva dell'oggetto: foglietti con preghiere soprascritte, petali di fiori benedetti ecc. Dall'ispezione dei quattro esemplari non sigillati della Collezione, si è potuto verificare come in tre casi siano stati inseriti dischetti in cartoncino e pezzetti di stoffa comune, verosimilmente con una semplice funzione di riempimento atto a evitare lo spostamento dei due elementi sotto vetro. Il quarto esemplare (fig. 2) reca all'interno numerosi dischetti di carta stampata ricavati dallo stesso testo di argomento religioso dal quale deriva il frammento sotto vetro, impiego che, oltre ad assolvere l'accennata funzione riempitiva, sembra finalizzato ad accrescere l'efficacia protettiva dell'oggetto, considerata la contiguità al sacro dei materiali cartacei utilizzati.
Agli agnusdei di cera la tradizione ecclesiastica attribuisce numerose virtù: tener lontani i fulmini e ogni male, proteggere le donne gravide, salvare i marinai dal naufragio, eccitare a contrizione, procurare benedizioni spirituali e temporali, togliere al fuoco la sua potenza, preservare dalla morte improvvisa e dagli assalti del demonio.[32] Si tratta di attribuzioni rafforzate anche da una specifica tradizione miracolistica, che attesta varie guarigioni ottenute con l'ingestione di una o più particole di agnusdei o grazie all'applicazione del sacramentale su una parte del corpo di una persona gravemente inferma. La semplice presenza dell'agnusdei indosso al fedele è descritta come garanzia di protezione dai pericoli e strumento di salvezza da morte improvvisa.[33]
Analogamente al sacramentale di cera, anche il *nudeu* sardo (che da quello deriva e ne mutua il nome) esercitava una funzione protettiva e di

7. *Nudeu* di foggia ovale dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino e con l'applicazione lungo lo spessore laterale di filo ritorto o catenella in lamina d'argento, XIX secolo, 6 cm.

8. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. È sospeso a una catena ad ampie e sottili maglie circolari, è arricchito da piccoli grani di corallo pendenti da quattro punti della montatura in lamina d'argento, XIX secolo, catena 24 cm, pendente Ø 3,7 cm.

9. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino, Ø 3 cm.

10. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino, Ø 3,5 cm.

11. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino e con l'applicazione lungo lo spessore laterale di filo ritorto o catenella in lamina d'argento, XIX secolo, Ø 3,2 cm.

12. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino e con l'applicazione lungo lo spessore laterale di filo ritorto o catenella in lamina d'argento, XIX secolo, Ø 3,2 cm.

13. *Nudeu* di foggia circolare dotato di anello di sospensione. La teca a doppio vetro mostra tessuti policromi. La montatura, in lamina d'argento, è arricchita mediante decorazioni a bulino e con l'applicazione lungo lo spessore laterale di filo ritorto o catenella in lamina d'argento, XIX secolo, Ø 3,2 cm.

salvaguardia dell'esistenza, tale che, alla stregua di altri oggetti religiosi, si pensava dovesse essere rimosso dalla stanza nella quale si trovava un moribondo, pena l'indefinito prolungamento della condizione agonica.
A margine di questa sezione, per concludere, non sembra privo d'interesse richiamare l'attenzione sul contenuto della teca bifronte contornata da filigrana che pende dalla croce di uno dei rosari appartenenti alla Collezione (fig. 24). Sotto vetro, sul recto e sul verso, si osservano due cromolitografie raffiguranti rispettivamente un agnello e una basilica; soggetti che mostrano una certa affinità con l'universo simbolico degli agnusdei.

Rosari

La Collezione Piloni comprende in tutto quindici rosari: sei in madreperla; quattro in corallo; uno in corallo e pasta vitrea blu; uno in pasta vitrea azzurra; uno in vetro colorato rosso; due in granati. Tutti hanno catena, spartitori, medaglie e crocifissi in argento. In alcune corone i paternoster sono costituiti da bottoni in filigrana, a giorno o con granulazione, oppure in lamina d'argento a traforo. In uno dei due rosari in granati (fig. 25) i paternoster, costituiti da vaghi sfaccettati più grandi rispetto alle avemarie, sono contornati da due piccoli bottoni filigranati. Talora il bottone in filigrana è usato come elemento di raccordo fra le diverse parti del rosario. Così in uno degli esemplari in corallo (figg. 19-20), ove i bottoni in filigrana inseriti nella corona come paternoster ricorrono, in una sorta di ripresa anaforica, fra lo spartitore e il pendente composito e fra un elemento e l'altro di quest'ultimo.
Uno degli esemplari (fig. 14) con la corona in madreperla, dotato di una croce in legno e madreperla recante incisi su un lato la Vergine e sull'altro Cristo crocifisso, rientra nella categoria dei cosiddetti "rosari di Terrasanta".[34] L'eco ispanica è ravvisabile negli elementi terminali del rosario (in castigliano *remates de rosario*),[35] a volte semplici, più spesso compositi. Eco che si apprezza in particolare nell'appendice con medaglia a stampo circondata da un ricco contorno in filigrana,[36] ma ancor di più nello sfarzoso rosone in filigrana[37] a giorno fornito di teca a doppio vetro, che richiama il sontuoso *bajo de rosario*

14

14. Rosario in madreperla, facente parte della categoria dei cosiddetti "rosari di Terrasanta", dotato di una croce in legno e madreperla recante incisi su un lato la Vergine e sull'altro Cristo crocifisso, XIX secolo, corona 76 cm, crocifisso 9 x 6 cm.

15. Rosario con corona in madreperla e argento. Pendente in argento con medaglia centrale recante l'effige di san Pietro, contornata da filigrana, XIX secolo, corona 52 cm, pendente 7 cm.

16. Rosario con corona in madreperla e argento. Terminale in argento con aquila in maestà dalla quale pendono, inframezzate da rosette in filigrana a giorno, due medaglie mariane a traforo e un Cristo crocifisso contornato da due angioletti, XIX secolo, corona 80 cm, terminale 16 x 8 cm.

17. Rosario con corona in madreperla e argento. Terminale in argento con croce-stella in filigrana a giorno e castone centrale, dalla quale pendono, inframezzate da rosette, altre due croci-stella, identiche ma di dimensioni inferiori, e croce in filigrana a giorno, XIX secolo, corona 85 cm, terminale 20 x 12 cm.

15

16

17

di alcuni rosari spagnoli e il *baix de rosari* di quelli catalani.[38] Stesso discorso vale per le medaglie di devozione mariana traforate pendenti dai bracci e dall'estremità inferiore della croce, ispirate ai modelli iberici di analoghe *medallas caladas* relative a varie *advocaciones marianas*, anche esse caratterizzate dal figurare «*a modo de pinjantes ... en los brazos y pie de las cruces*».[39]
Tipologia di terminale, quest'ultima, ben documentata nei rosari custoditi presso le principali esposizioni museali spagnole,[40] come pure nelle raffigurazioni artistiche: p. es. nel dipinto di Bartolomé Esteban Murillo *Madonna con Bambino*,[41] metà del secolo XVII, o nelle incisioni del geografo, cartografo e scrittore Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (Madrid 1734-1790).[42]
Le medaglie pendenti dai bracci della croce di tre rosari della Collezione (figg. 16, 21, 27) ricordano i modelli delle *medallas caladas de ventana* di ambito iberico: medaglie a traforo (*caladas*) nelle quali l'immagine della Vergine stilizzata e triangolare[43] si affaccia, come da una finestra (*ventana*), all'interno del profilo ovale che contorna la medaglia. Talora all'identificazione della particolare Madonna effigiata (*Virgen del Henar*, *Nuestra Señora del Pilar* ecc.) vengono in soccorso le caratteristiche iconografiche e soprattutto le scritte nel retro della medaglia. Nel caso delle medaglie in piastra d'argento a traforo appartenenti ai tre suddetti rosari della Collezione, il soggetto mariano è estremamente stilizzato e nel retro della medaglia non compare alcuna scritta.
Il motivo centrale della medaglia, tuttavia, è affine sia a quello delle medaglie di due pendenti di rosario custoditi presso la Pinacoteca di Cagliari[44] attribuite a *Nuestra Señora de la Ajuda* di Barcellona,[45] sia al motivo presente in rosari di collezioni private esaminati da Ennio Dalmasso e da questi egualmente riferito a *Nuestra Señora de la Ajuda*.[46] La devozione in territorio spagnolo per questa Madonna risale al XVI secolo.
La tradizione miracolistica, codificata a livello popolare anche nei *goigs*, descrive la Vergine pronta a venire in soccorso ai fedeli che la invocano (donde il titolo "*de la Ajuda*", 'ausiliatrice'). Accolse, ad esempio, le preghiere di una madre disperata, favorendone la

18

18. Rosario con corona in vetro colorato e argento. I paternoster sono costituiti da piccoli bottoni a doppia calotta in filigrana. Spartitore in argento a forma di angelo, connesso - con l'interposizione di un elemento sferoidale analogo ai paternoster - a un pendente terminale a guisa di croce-stella con castone centrale. Nei due bracci laterali la croce-stella è dotata di anelli d'attacco per medaglie o altri elementi ornamentali, forse andati perduti, XIX secolo, corona 65 cm, pendente 18 cm.

19

20

19-20. Rosario con corona in corallo e argento. Paternoster costituiti da piccoli globi a doppia calotta in filigrana e granulazione. Separatore di foggia aviforme. Dalla croce-stella con castone centrale in pasta vitrea pendono, lateralmente, due rosoni in filigrana e, inferiormente, il crocifisso. Ciascuno dei due rosoni presenta al centro una teca a doppio vetro, contenente scampoli di tessuto operato. L'ispezione della teca di uno dei due rosoni ha permesso l'individuazione del frammento cartaceo di un testo a stampa, probabilmente di carattere religioso, nel quale si legge: «*Sempre trist*[...] / *semp*[...] / *croc*[...]», XIX secolo, corona 70 cm, terminale 20 x 12 cm.

21

22

23

24

liberazione del figlio caduto nelle mani dei pirati algerini.
In alcuni rosari della Collezione Piloni sostituisce il crocifisso (fig. 18), o ad esso si associa (figg. 17, 19-21, 25-26), una "croce-stella"[47] semplice o reiterata (fig. 18), in filigrana (figg. 17-20) o a fusione (figg. 21, 24-26).
Oltre a fungere da arricchimento della struttura essenziale della croce mediante l'aggiunta di due linee diagonali, il motivo astronomico della croce-stella ha la proprietà di evocare la divinità come tutti i simboli legati alla luce;[48] forse stilizzazione del *sol invictus* (Cristo) ma più probabilmente stella che allude contemporaneamente al Figlio e alla Madonna. Secondo l'Apocalisse (*Ap.* 22, 16) Cristo è lui stesso una stella (Stella mattutina). L'immagine della stella si riferisce anche a Maria (cfr. *Ap.* 12, 1-6 e le litanie mariane). L'elemento a forma di stella a otto punte ampiamente documentato nei rosari sardi è stato accostato a uno dei componenti facoltativi dell'*emprendada*, monile femminile tra i più caratteristici della gioielleria tradizionale di Ibiza.[49]
Rosoni in filigrana con al centro una teca circolare o ovale a doppio vetro, dalla quale risultano visibili frammenti di tessuto operato (figg. 22, 28) simili a quelli dei *nudeus*, costituiscono in alcuni rosari della Collezione l'appendice terminale o parte di essa.
L'ispezione della teca a doppio cristallo di uno dei rosoni laterali dell'esemplare in corallo (figg. 19-20), resa possibile dalla mancanza di uno dei due vetri, ha permesso l'individuazione del frammento cartaceo di un testo a stampa, probabilmente di carattere religioso, nel quale si legge: «*Sempre trist*[...] / *semp*[...] / *croc*[...]».
Un pur rapido riferimento meritano alcuni elementi zoomorfi in piastra d'argento utilizzati in funzione di separatore o come parte costitutiva del pendente terminale. Il primo è l'aquila associata alla corona oppure nella variante bicipite, emblema del potere supremo (figg. 16, 22, 27). Già simbolo di resurrezione presso i greci e i romani, è l'attributo di Cristo del quale proclama l'ascensione al cielo[50] (in linea con tale significato il rosario con corona in pasta vitrea azzurra e argento (fig. 27) ha un'aquila in maestà al posto della croce).
Grazie alla potenza delle sue ali, che le consentono di librarsi in alti voli, e alla capacità

21. Rosario con corona in corallo e argento. Paternoster in filigrana a giorno e separatore di foggia aviforme, al quale è connesso il terminale composito. Quest'ultimo consiste in una croce-stella, dalla quale pendono, lateralmente, due medaglie a traforo di soggetto mariano e, inferiormente, un crocifisso, XIX secolo, corona 65 cm, terminale 17 x 11 cm.

22. Rosario con corona in corallo e argento. I paternoster costano in elementi sferoidali a doppia calotta in filigrana a giorno. Separatore a forma di aquila bicipite. Terminale consistente in un rosone a doppia valva in filigrana a giorno, recante al centro una teca a doppio vetro che mostra, sul verso e sul recto, frammenti di tessuto operato, XIX secolo, corona 75 cm, terminale 11 cm.

23. Rosario con corona con avemarie in corallo e paternoster in filigrana d'argento con granulazione. Separatore a forma di corona rovesciata, connesso a un elemento sferoidale in filigrana con granulazione. Da quest'ultimo pende il rosone in filigrana d'argento a giorno, a doppia valva, posto a contorno di una medaglia raffigurante san Giuseppe, XIX secolo, corona 63 cm, terminale 18 cm.

24. Rosario con corona composta da avemarie in corallo e in pasta vitrea alternate, mentre i paternoster sono in lamina d'argento a traforo. Il terminale, composito, consta di una croce-stella in argento pieno con castone centrale ospitante un turchese. Da ciascuno dei bracci laterali e da quello inferiore della croce-stella pende un piccolo vago sferico di corallo incapsulato in argento. Dal vago di corallo inferiore pende un elemento sferoidale in filigrana e una teca a doppio vetro, con cornice in filigrana, contenente l'immagine di una basilica sul recto, mentre sul verso un agnello, elementi iconografici riconducibili all'orizzonte simbolico degli agnusdei, XIX secolo, corona 50 cm, terminale 11 x 6 cm.

25-26. Rosario con corona in granati sfaccettati. I paternoster sono contornati da due piccoli bottoni filigranati. Terminale composito, in argento. Dai bracci laterali della crocestella in argento pieno pendono due medaglie a traforo raffiguranti la Vergine che sostiene il Cristo morto. Dal braccio inferiore, invece, pende il crocifisso. La croce presenta motivi vegetali, con riferimento alla simbologia dell'albero della vita, XIX secolo, corona 65 cm, terminale 28 cm.

27. Rosario con corona con avemarie in pasta vitrea azzurra e paternoster in lamina d'argento decorata a traforo. Terminale composito in argento, con un'aquila in maestà capovolta, dalla quale pendono tre medaglie a traforo di soggetto mariano, l'ultima delle quali è connessa a un vago circolare di corallo, incapsulato in argento, XIX secolo, corona 50 cm, terminale 11 x 6 cm.

attribuitale da Aristotele di poter sostenere con lo sguardo la luce del sole, l'aquila assurse a simbolo dell'elevatezza dei pensieri, della contemplazione e della conoscenza spirituale.[51]
Lo spartitore talora è di aspetto aviforme (figg. 19-21). Potrebbe essere interpretabile come un uccello fantastico, forse la mitica fenice, che costantemente si consuma e rinasce dalle proprie ceneri, simbolo di Cristo risuscitato.[52] Potrebbe altresì riconoscervisi l'immagine stilizzata di un pavone, simbolo della resurrezione diffuso già in epoca paleocristiana[53] e ben attestato nella tradizione artigianale sarda, da quella tessile all'intaglio ligneo. Infine, potrebbe trattarsi di una colomba, simbolo dello Spirito Santo.[54]
Fra i rosari della Collezione alcuni (figg. 15, 23) terminano con un'appendice costituita da una medaglia a stampo, contornata da filigrana. Le medaglie raffigurano san Pietro (fig. 15) e san Giuseppe (fig. 23).
Nel perfezionamento della lavorazione della filigrana, inclusa quella dei pendenti da rosario, è stata ipotizzata la presenza di maestranze tedesche attive a Cagliari a partire dal 1658. Infatti, il cappuccino Padre Jorge da Cagliari, al secolo Lussorio Aleo, riferisce che Francesco de Moura, marchese di Castel Rodrigo, allorché fu nominato viceré di Sardegna, portò con sé «i *criados* e i servitori … tedeschi, scelti fra validi operatori di diverse arti meccaniche», ordinando loro «che insegnassero il mestiere ad alcuni nativi».[55] Specifica, inoltre, che, quando in seguito il viceré partì per la Catalogna, alcuni di quegli artigiani rimasero a Cagliari. Non è irragionevole pensare che fra le varie «arti meccaniche» rientrasse anche la gioielleria e che gli artigiani tedeschi possano aver contribuito al perfezionamento di alcune tecniche operative, come suggerirebbe il confronto[56] fra i manufatti tedeschi e alcune croci filigranate di ambito sardo,[57] che si ritrovano non di rado nei pendenti da rosario.[58]
Di grande importanza e ben documentata fu la presenza nell'Isola dei già menzionati argentieri e gioiellieri provenienti da Napoli e dalla Sicilia (cfr. *supra*). È probabile che la tecnica della cornice in filigrana a doppia valva (cfr. fig. 22) si debba ai filigranisti siciliani presenti a Cagliari nella prima metà del XVII secolo, dal momento che negli esemplari della gioielleria

28

28. Rosario con corona con avemarie in granati e paternoster in argento con granulazione. Rosone in filigrana con teca a doppio vetro centrale contenente scampoli di tessuto operato, XIX secolo, corona 68 cm, pendente 8 cm.

siciliana del Seicento si riscontrano non poche lavorazioni di tale specie.[59] Per questo particolare esito decorativo non è escluso, tuttavia, anche un apporto da parte di eventuali maestranze tedesche presenti nell'Isola (cfr. *supra*), tenuto conto del fatto che la costruzione di cornici raddoppiate per pendenti di rosario è in effetti rilevabile negli esemplari di *Rosenkranz* ('rosari') tedeschi di epoca barocca.[60]

In una prospettiva più generale, che permetta di inquadrare i manufatti esaminati all'interno della devozione del rosario in Sardegna, ricordiamo che i frati domenicani, zelatori e promotori del Rosario sul modello del fondatore dell'Ordine, sono attestati a Cagliari a partire dal XIII secolo. Le confraternite intitolate al Rosario cominciarono a sorgere nell'Isola sin dagli inizi del secolo XVII (a Maracalagonis nel 1604, a Sinnai nel 1607 ecc.).[61] Ai fini della loro istituzione, in Sardegna come altrove, fu decisiva l'iniziativa del pontefice Pio V, che fissò nel Martirologio romano al 7 ottobre la festa del santo Rosario, a ricordo della vittoria ottenuta dalla Lega Santa nella battaglia di Lepanto grazie all'intercessione della Vergine.

Oltre al canale orale della predicazione sacra, non fu priva d'incisività anche la circolazione libraria, dal momento che durante il Cinquecento furono dedicate varie pubblicazioni alla devozione del Rosario, che trovarono diffusione anche nella Sardegna spagnola. Appartiene al secolo successivo l'opera a firma del domenicano Tommaso Cossu, nativo di Orani, intitolata *Rosario de Nuestra Señora dividido en cinco libros*, che vide la luce a Genova nel 1614 e, dato il felice riscontro ottenuto, fu ripubblicata, con varie integrazioni, a Cagliari nel 1627 (en la emprenta de Antonio Galcerino). Specialmente il quarto libro (*En que se trata de los muchos Milagros que la Magestad de nuestro Dios, y Señor, he hecho à intercession de nuestra Señora, y en confirmacion de su santo Rosario*), che consta della narrazione, strutturata a mo' di microstorie con intenti edificanti, di ben centodue miracoli ottenuti grazie alla devozione del rosario, dovette influire non poco sull'immaginario popolare, contribuendo a una diffusione sempre più ampia di questa preghiera mariana e, conseguentemente, della corona del rosario come oggetto devozionale.

Alla funzione di strumento di devozione, il rosario assommò in sé anche quella estetica e quella di segno di distinzione sociale. Realizzato in materiali preziosi, al pari di altri gioielli, dapprima per le classi nobiliari e degli ottimati, divenne anche accessorio ornamentale della persona, indossato al collo, a tracolla, alla cintura, o semplicemente esibito tra le mani. Dopo la metà del Settecento, quando il Governo piemontese abrogò le prammatiche suntuarie di epoca spagnola, anche la media e piccola borghesia sarda, emulando i ceti più elevati, non volle rinunciare ad adornarsi con gioielli, incluso il rosario, di materiali più o meno pregiati e di esecuzione più o meno raffinata a seconda delle possibilità economiche individuali.

Collane e medaglie

Pendenti simili a quelli da rosario con medaglia a stampo contornata da filigrana figurano in due manufatti della Collezione (figg. 30-32). Il primo è una collana formata da segmenti oblunghi di corallo semilavorati dalla quale pende un rosone esapetalo in filigrana a giorno con al centro una medaglia a stampo raffigurante, da un lato, la Madonna di Loreto (fig. 31), dall'altro Santiago (fig. 32). I soggetti effigiati sul recto e sul verso della medaglia sono identificabili grazie alle caratteristiche iconografiche e alla scritta associata a ciascuna immagine.

Il sepolcro di san Giacomo, venerato in Galizia a Compostela a seguito di un ritrovamento miracoloso nel IX secolo (donde la denominazione *Santiago de Compostela*), ha costituito nei secoli uno dei tre principali luoghi di pellegrinaggio della cristianità assieme alla Terra Santa e a Roma. Vi affluivano anche fedeli provenienti dalla Sardegna, come prova la documentazione conservata presso l'Archivio della Corona d'Aragona che testimonia del transito a Barcellona di sei pellegrini sardi diretti a Compostela negli anni 1378-85.[62] Contribuì a rafforzare la devozione nell'Isola nei confronti del figlio di Zebedeo la tradizione leggendaria relativa al passaggio dell'Apostolo in Sardegna, sulla base della credenza divulgata all'inizio del XVII secolo nell'opera del priore e

canonico della chiesa di Palencia Diego del Castillo (*Defensa de la venida, y predicacion evangelica, de Santiago en España*, 1608), il quale ne dichiarava la fonte in un breviario armeno del 1054. La fantasiosa notizia del passaggio del Santo nell'Isola e della predicazione che avrebbe tenuto a Turris Libisonis o a Cagliari fu ripresa nel Seicento (e variamente utilizzata nell'ambito della polemica tra Cagliari e Sassari per il primato civile e religioso)[63] dal gesuita sassarese Giacomo Pinto,[64] da Francesco Angelo de Vico, storico e magistrato anch'egli sassarese (fu giudice della Reale Udienza, reggente del Supremo Consiglio d'Aragona e reggente della Reale Cancelleria in Sardegna),[65] e dal *letrado* e teologo cagliaritano Dionisio Bonfant.[66] Secondo quest'ultimo san Giacomo non solo sostò in Sardegna, ma si trattenne a Cagliari, dove fece opera di proselitismo con la sua predicazione. Dato, quest'ultimo, divulgato nella *pars secunda* degli *Annales Sardiniae* anche da Salvatore Vidal,[67] al secolo Giovanni Andrea Contini (1620-1690), frate minore osservante nativo di Maracalagonis, autore di un gran numero di opere di varia natura in latino, spagnolo, italiano e sardo, noto tra l'altro per la lunga polemica che intrattenne con Francesco de Vico su questo e su altri temi concernenti la storia della Sardegna.
A livello popolare la tradizione leggendaria relativa alla predicazione di san Giacomo nell'Isola conobbe una certa circolazione grazie alla ricezione nei canti di lode in onore del Santo: lo dimostra il testo di un *gòcciu* manoscritto in sardo campidanese, conservato nell'archivio del convento di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari e risalente con tutta probabilità all'Ottocento.[68]
Un'altra tradizione vuole che, dopo essere apparso in sogno a Ramiro I delle Asturie, promettendogli il suo sostegno nella battaglia di Clavijo (23 maggio 844), il Santo avesse affiancato i combattenti cristiani contro le forze islamiche, comparendo in forma di cavaliere in groppa a un cavallo bianco e recando un vessillo crociato. L'iconografia di *Santiago matamoros* (lett. 'san Giacomo sterminatore di musulmani') legata a questo episodio bellico divenne il simbolo della Reconquista spagnola del XV secolo.

29. Catena (tipologia a *giunchìgliu*) e pendente in argento, raccordati mediante un elemento aviforme (dotato di castone centrale con pasta vitrea rossa), un bottone in filigrana con granulazione e un vago di corallo. Il pendente, un rosone in filigrana a otto petali, ciascuno terminante con un grano in corallo, presenta un castone centrale con turchese, XIX secolo, catena 28 cm, pendente 7 cm.

29

30. Rosone a otto petali ciascuno contenente un grano di corallo, pendente da una catena in argento. Il rosone, in filigrana a giorno, incornicia la medaglia di san Benedetto, XIX secolo, catena 29 cm, pendente 6,5 cm.

30

Con lo stesso epiteto di *Santiago matamoros* si appellavano al Santo anche i sardi vessati dalle scorrerie dei *morus*, ossia i pirati saraceni.
La medesima raffigurazione di *Santiago matamoros* a cavallo con un vessillo crociato ricorre nella medaglia utilizzata come pendente da collana (fig. 32).
Un'altra medaglia a stampo contornata da un rosone in filigrana a giorno (fig. 30) è appesa a una catena in filo d'argento, sì da poter essere portata al collo a mo' di pendente. Fa da cornice alla medaglia un rosone a otto petali, ciascuno dei quali contiene una sferetta di corallo.
La medaglia, piuttosto usurata e rifilata lungo la circonferenza, incorniciata dalla filigrana è quella di san Benedetto: un sacramentale riconosciuto dalla Chiesa cattolica con grande potere di esorcismo e liberazione dalle forze demoniache grazie all'apposita giaculatoria che l'oggetto reca incisa. Papa Benedetto XIV, col *Breve* del 12 marzo 1742, approvò la medaglia concedendo varie indulgenze a coloro che la portano con fede.
Il testo abbreviato della "giaculatoria di san Benedetto" inciso sul verso della medaglia compare anche in una croce-reliquiario (encolpio) in argento custodita presso la Pinacoteca di Cagliari,[69] a riprova del valore magico-sacrale che a esso era attribuito.
Alla medaglia di san Benedetto era riconosciuta la capacità di sortire, per grazia di Dio, numerosi effetti miracolosi: stornare dagli esseri umani «malefici, legature e ogni altra operazione diabolica»; difendere dagli assalti del demonio e dalle tentazioni; proteggere dai fulmini e dalle tempeste; agire da antidoto contro il veleno; fungere da rimedio contro vari tipi di malattie (peste, calcolosi, epilessia, emorragia ecc.); preservare le gestanti e garantire loro il buon esito del parto; allontanare le persone malefiche; guarire gli animali «avvelenati o ammaliati»; restituire la fecondità e l'uso del latte agli animali impediti da maleficio.[70]
Condivide la foggia a rosone simile ai due precedenti esemplari con medaglia esaminati in questo paragrafo il pendente della fig. 29. È connesso a una catena della tipologia a *giunchìgliu*, caratterizzato da un elemento di raccordo aviforme, assimilabile al separatore occorrente in alcuni rosari (figg. 19-21), fatta salva la presenza di un castone centrale con

31

32

31-32. Collana formata da segmenti oblunghi di corallo semilavorati, dalla quale pende un rosone esapetalo in filigrana a giorno con al centro una medaglia a stampo raffigurante, da un lato, la Madonna di Loreto, dall'altro Santiago, XIX secolo, collana 21 cm, pendente 4,5 cm.

pasta vitrea rossa. Congiunto a tale elemento zoomorfo è un bottone con granulazione e castone centrale; segue un grano di corallo e, infine, un pendente in filigrana con granulazione e castone centrale. All'estremità dei petali del rosone (con esclusione del petalo al quale è connesso l'anello di sospensione) è posto un grano cilindrico di corallo, secondo una tipologia decorativa simile a quella del rosone che fa da cornice alla medaglia di san Benedetto.

Amuleti e nettadenti

La Collezione Piloni annovera complessivamente sei amuleti. Quattro appartengono alla medesima tipologia: un elemento sferico – in pasta vitrea nera (fig. 33), in pietra dura marron (fig. 35) o in cristallo di rocca sfaccettato – compreso fra due calotte filigranate in argento. Gli altri due amuleti consistono in spezzoni di vetro montati in argento. Il primo (fig. 34), rastremato e cavo, contiene all'interno un rotolino di stagnola rossa; colore investito di potere apotropaico. Assume le caratteristiche di amuleto sonoro grazie alla presenza, nella sua parte inferiore, di un campanello sospeso a un grano in pasta vitrea rossa. Il secondo (fig. 36) è una porzione

cilindrica di vetro trasparente a sezione ovale cava, contenente una spirale rossa.
Nella gioielleria tradizionale sarda è ben documentato l'utilizzo di simili *objets trouvés*, ai quali era riconosciuta una carica magica e che, una volta incapsulati nel metallo prezioso ed eventualmente arricchiti con elementi aggiuntivi, assumevano la fisionomia di originali pendenti.
Quella degli amuleti è una categoria di gioielli ampiamente documentata in Sardegna, tanto per varietà di tipi, quanto per uniformità di diffusione.[71] Ciò non sorprende, stante l'occorrenza tutt'altro che sporadica di pratiche volte a scongiurare la potenza del negativo in relazione alle concrete situazioni di precarietà economica ed esistenziale entro le quali sono andate svolgendosi le vicende storiche isolane.
All'interno di un orizzonte economico dai beni limitati come quello sardo vige la convinzione che un bene goduto da qualcuno sia sottratto alla disponibilità degli altri.[72] In tale contesto l'invidia corrisponde a una sorta di norma sociale di un gruppo che tende al proprio livellamento, sottraendo attraverso l'azione malefica dell'occhio (malocchio) qualcosa a chi è, ma soprattutto a chi ha, "troppo".[73]
L'ideologia del malocchio in Sardegna costituisce anche una sorta di dispositivo sociale di controllo delle conflittualità provocate dall'invidia, riconducendo entro un orizzonte mitico-rituale i concreti stati di disagio. Infatti, al di fuori della cerchia familiare tutti (e, dunque, nessuno in particolare) possono essere responsabili dello "sguardo cattivo" e, addirittura, non sempre lo sguardo è considerato volontariamente malefico.
Emerge il quadro di una cultura che lascia ben poco spazio a concezioni come quelle di fortuna, prosperità, benessere, mentre accoglie largamente i loro contrari. Una cultura incline non già ad affidarsi a ciò che suscita la buona sorte, quanto piuttosto a far conto su ciò che allontana il negativo.[74]
La dimensione magico-protettiva è così pervasiva in Sardegna da emergere anche in certi gioielli nei quali la funzione pratica, in vero non disgiunta da un'apprezzabile ricercatezza estetica, è del tutto evidente. È questo il caso degli *ispuligadentes* ('nettadenti'), un accessorio da toeletta in argento che si portava appeso agli abiti per mezzo di un'apposita catenella.
La Collezione ne possiede complessivamente nove esemplari, afferenti alle due tipologie esistenti nella tradizione sarda.[75] La prima consiste in una parte centrale di foggia variabile – cuoriforme (figg. 37-41), circolare (fig. 43), zoomorfa (fig. 42) ecc. – dalla quale si dipartono esternamente due elementi ricurvi contrapposti, l'uno con un'estremità acuminata, da utilizzare per la pulizia dei denti, e l'altro con un'estremità a paletta, da impiegare come nettaorecchie. L'esemplare di cui a fig. 42 si distingue per avere una sola estremità, quella acuminata, corrispondente al corno dell'animale fantastico, con cui coincide la sagoma dell'oggetto. La seconda tipologia di *ispuligadentes*, invece, consiste nel modello cosiddetto a ventaglio (figg. 44-45), formato da più elementi, in genere quattro (tra i quali almeno uno molto appuntito), che si aprono ruotando su un perno che li tiene uniti alla base. Una copiosa letteratura attesta l'uso di nettadenti in argento sin dall'antichità, a partire dal *Satyricon* di Petronio (I sec. d.C.).
Interessanti documentazioni provengono dalla cultura iberica, che tanto permeò per quattro secoli quella sarda negli aspetti pubblici e privati del vivere a partire dalla conquista catalano-aragonese del *Regnum Sardiniae et Corsicae* (iniziata nel 1323-26, protrattasi con alterne vicende nel corso del Trecento e conclusasi nel 1478) sino al 1713.
Nel Cinquecento l'impiego di nettadenti (*mondadientes*) d'argento era caldamente raccomandato dai dentisti spagnoli. In particolare, l'esemplare descritto in un'opera di Francisco Martinez de Castrillo,[76] dentista del principe Carlo, figlio di Filippo II, ricorda gli *ispuligadentes* sardi appartenenti alla tipologia a ventaglio. Afferisce a tale categoria, da un punto di vista strutturale, l'esemplare della Collezione Piloni (figg. 44-45), in lamina d'argento traforata e incisa, che come il *mondandientes* descritto da Castrillo è dotato di quattro elementi costitutivi (*cuatro piezas*). Ma, mentre nel *mondadientes* spagnolo le quattro parti – due larghe a mo' di piccoli scalpelli (*dos anchuelas, a manera d'escoplillos*) e due dalla punta acuminata (*punteagudas*) – sono tutte preposte all'igiene della dentatura, non altrettanto può dirsi per l'esemplare facente

33. Amuleto con elemento globulare in pasta vitrea nera incluso fra coppelle in filigrana con granulazione, alle quali sono connesse catenelle di sospensione, XIX secolo, 6 cm.

34. Amuleto formato da spezzone di vetro montato in argento contenente all'interno un rotolino di stagnola rossa; assume le caratteristiche di amuleto sonoro grazie alla presenza, nella sua parte inferiore, di un campanello sospeso a un grano in pasta vitrea rossa, XIX secolo, 15,9 cm.

35. Amuleto con elemento globulare in pietra dura incluso fra coppelle in filigrana con granulazione, alle quali sono connesse catenelle di sospensione, XIX secolo, 10 cm.

36. Amuleto formato da spezzone di vetro montato in argento con catenelle di sospensione, XIX secolo, 6,6 cm.

37. *Ispuligadentes* cuoriforme in argento con granulazione, arricchito da castoni con paste vitree policrome, XIX secolo, 8 cm.

38. *Ispuligadentes* cuoriforme in argento, arricchito da castoni con paste vitree policrome; acclude un fischietto che ne potenzia la funzione amuletica, XIX secolo, 5,5 cm.

39. *Ispuligadentes* cuoriforme in argento con granulazione, XIX secolo, 5 cm.

40. *Ispuligadentes* cuoriforme in argento con granulazione, arricchito da castoni con paste vitree policrome, XIX secolo, 5,5 cm.

41. *Ispuligadentes* cuoriforme in argento con granulazione, arricchito da castoni con paste vitree policrome; acclude un fischietto che ne potenzia la funzione amuletica, XIX secolo, 5,5 cm.

42. *Ispuligadentes* in lamina d'argento in foggia di animale fantastico; acclude un fischietto che ne potenzia la funzione amuletica, XIX secolo, 5,1 cm.

parte della Collezione Piloni. Quest'ultimo, infatti, ha tre componenti finalizzate all'igiene orale, due larghe e una acuminata, più una quarta destinata alla pulizia auricolare.
Ma, al di là della tipologia semplice o a ventaglio, questo gioiello e accessorio da toeletta, oltre che di una funzione pratica e di una funzione estetica ben compenetrate, era dotato anche della funzione magico-protettiva di amuleto.[77] Infatti, la parte acuminata dell'oggetto destinata alla pulizia della dentatura agiva magicamente in modo analogo ad altri amuleti caratterizzati dalla forma appuntita (corna o cornetti, chele d'aragosta, zanne di cinghiale, sproni di gallo ecc.) preposti all'accecamento simbolico dell'occhio del latore del maleficio. Tale funzione magica veniva talora potenziata mediante l'aggiunta di un fischietto (figg. 38, 41-42) che, col proprio suono, contribuiva a stornare il negativo.
Il nettadenti di cui a fig. 43, inoltre, esibisce nel corpo centrale del monile una teca a doppio vetro non sigillata, oggi contenente due frammenti scoloriti di stagnola, ma che all'occasione potevano essere sostituiti da scampoli di *fetta de santos*, come nei *nudeus*, oppure da cromolitografie di soggetto religioso o testi sacri.
Se la funzione amuletica dell'*ispuligadentes* – tralasciando la componente sonora accessoria di alcuni esemplari o le eventuali integrazioni nei modelli dotati di teca – si fonda sul principio dell'accecamento simbolico ottenuto grazie alla parte acuminata, differente, ma sempre basata sull'annientamento degli effetti dell'aggressione magica promanante dallo sguardo, è l'azione degli amuleti il cui elemento principale, rigorosamente montato in argento,[78] è costituito da una pietra sferica. Quest'ultima, che, per forma rimanda al globo oculare, costituirebbe un "occhio buono" in grado di catalizzare su di sé e assorbire lo sguardo malefico dello iettatore, sventandone gli effetti sulla persona. L'elemento globulare poteva essere realizzato in diversi materiali, p. es. in corallo, specie in alcuni paesi del Nuorese, in alcuni centri del Campidano di Oristano, in Gallura e a Laconi (Sarcidano), dove prende il nome di *coraddeddu 'e s'ogu leau* (lett. 'corallino del malocchio').[79] Ma in passato il materiale

43. *Ispuligadentes* in lamina d'argento, filo ritorto e granulazione, dotato di teca centrale contenente un frammento di carta stagnola. Mediante l'anello di sospensione il manufatto pende da una catena in argento, arricchita da elementi globulari in filigrana d'argento. Funge da elemento di raccordo fra la catena e il pendente un grano di corallo, XIX secolo, catena 35 cm, *ispuligadentes* 7 cm.

44-45. *Ispuligadentes* a ventaglio, in lamina d'argento traforata e incisa, costituito da quattro elementi, XIX secolo, catena 82 cm, *ispuligadentes* 10,4 cm.

più utilizzato nella realizzazione di questo genere di amuleti, principalmente destinati ai bambini, in quanto ritenuti più facilmente aggredibili dal malocchio, era il giavazzo o giaietto, una varietà di lignite picea di colore nero vellutato, lucido, considerata efficace contro i poteri malefici, secondo una tradizione che si ritiene ereditata dall'Islam.[80] E al mondo arabo rimandano anche i nomi catalano e castigliano di questa sorta di carbone fossile, rispettivamente *atzebeja/adzabeja* e *azabache*, che provengono dall'arabo ispanico *zabáŷ* (arabo classico *sábaŷ*). A loro volta la voce catalana e quella spagnola, penetrate in Sardegna, hanno dato origine rispettivamente al campidanese *sabèggia*[81] e al gallurese *sabàcciu*,[82] che designano metonimicamente la pietra dell'amuleto e anche l'intero amuleto, noti pure con vari altri geosinonimi, quali *pinnadellu* soprattutto nel Logudoro;[83] *cocco* nel Nuorese; *giancaredda* ad Aritzo, Tonara, nei paesi vicini a Desulo e in alcune zone dell'Ogliastra;[84] *babbu nostru 'e s'ogu* in alcune zone della Sardegna centrale.[85] Per ulteriore estensione metonimica, a volte, il nome dell'elemento globulare, oltre che all'intero amuleto, si applica anche ad amuleti di diversa tipologia, come ad esempio a Mores, dove *pinnadellu* è una collana composta di un pezzo di corallo, un corno, una fica, una moneta da cinque centesimi racchiusa dentro un sacchetto di stoffa, un cuore ecc.[86] Di un bel colore nero intenso e lucido, le sfere di giavazzo nella poesia popolare in lingua logudorese costituivano il termine di paragone caratteristico per il fascino e la lucentezza degli occhi dell'amata («*ogios de pinnadellu*»)[87] o per la bellezza di un bambino al quale si cantava la ninnananna (*valente pinnadellu*, lett. 'pinnadellu prezioso').[88]

La fragilità di questo mineraloide di origine vegetale ne rendeva non infrequente la rottura. Ricordiamo a questo riguardo la *sterrina* (ossia la parte iniziale) di un *mutettu* cagliaritano rilevato dal folklorista Raffa Garzia «*A su pippiu de Annikka / s'est segau sa sabèggia*»[89] (Al bambino di Annicca / si è rotta la *sabèggia*). Il suo infrangersi veniva interpretato come esito di un'aggressione magica, che, diversamente, in mancanza della protezione assicurata dall'amuleto, avrebbe colpito e spezzato il cuore della persona offesa dal maleficio.[90]

In area iberica erano particolarmente diffusi amuleti di giavazzo con la mano ritratta nell'atto di fare le fiche, il cui utilizzo è ben attestato anche dalla ritrattistica che immortala gli esponenti della nobiltà spagnola dei secoli XVI e XVII.[91] Il gesto con la mano serrata a pugno e il pollice inserito tra la falange dell'indice e quella del medio, motivo diffuso in tutta l'area mediterranea dalla preistoria fino al XIX secolo (e tuttora vitale nei monili dei paesi dell'Africa settentrionale e dell'Oriente mediterraneo),[92] è stato interpretato come la rappresentazione dell'organo genitale femminile nell'atto della copula.
A partire dal XVI e soprattutto nel XVII secolo nella penisola iberica fu prassi comune intagliare sopra le fiche in giavazzo simboli religiosi. Già nel 1546 questo tipo di amuleto è citato negli inventari degli *azabacheros compostelanos* (i commercianti di gioie in giavazzo che gravitavano attorno al già menzionato santuario di Santiago de Compostela) con il nome di *santiagos de figas*. Tale denominazione deve la propria ragione al fatto che questi amuleti, pur mantenendo la foggia di una mano ritratta nel suddetto gesto di natura apotropaica, trasformavano la parte sommitale della mano (*cabo de la higa*),[93] escluse le dita, nel busto di un santo, spesso san Giacomo.[94] Ma, al di là degli amuleti, i monili venduti dai commercianti di giaietto erano numerosi e variegati (anelli, collane, girocolli, rosari ecc.). Ancora oggi il lato nord della cattedrale di Santiago de Compostela prende il nome di *Azabacheria*, per effetto dell'antica presenza degli *azabacheros*.
Oltre che percorso spirituale, il Cammino di Santiago divenne certamente anche un itinerario commerciale per via di questo prezioso materiale, e il nome *giancaredda*, invalso per denotare la sfera dell'amuleto ad Aritzo, Tonara e dintorni, ne mantiene il ricordo. Il vocabolo sardo, infatti, è tratto in forma di diminutivo e con inserimento di una *n* ascitizia (fenomeno non infrequente in sardo; cfr., p. es., camp. *mancai* 'magari' = ital. ant. *macari*) dal nome personale *Giacu*, 'Giacomo' in sardo, con riferimento alla via commerciale degli oggetti di giavazzo, che aveva il proprio punto di partenza presso il santuario di san Giacomo in Galizia.

Affievolitasi nel tempo la produzione del giavazzo e venuti meno i rapporti commerciali con la Spagna, in Sardegna si utilizzarono al posto di quella particolare varietà di lignite alcuni "surrogati", come l'ossidiana (ancorché in scarsa misura dato che la durezza del materiale ne rendeva complessa la lavorazione e la perforazione), la pasta vitrea e l'onice nera. Se nei rosari di ambito ispanico possono trovarsi «*asociados a los rosarios, amuletos, talismanes y objetos a los que se atribuyen virtudes mágicas o protectoras, sea por la materia en que están elaborados (azabache, coral, cristal de roca), sea por su forma natural*»,[95] un discorso non dissimile vale per i rosari sardi. Si consideri, ad esempio, il pendente composito del rosario (fig. 27) in pasta vitrea azzurra contraddistinto da una sferetta in corallo incapsulata fra due calotte in lamina d'argento, quale elemento di raccordo fra l'aquila in maestà e l'ultima delle tre *medallas de ventana* che occupa la parte più bassa del pendente. Della stessa dimensione dei paternoster in argento, la sferetta di corallo ricorda per forma e montatura in argento gli amuleti di foggia globulare di cui si è detto nelle righe precedenti. Ferma restando nei rosari sardi l'occorrenza di tali elementi investiti di valore apotropaico, che nel contempo potevano concretamente evocare il sangue di Cristo (cfr. *supra*), la denominazione *babbu nostru 'e s'ogu* come geosinonimo di *sabèggia/pinnadellu/cocco* si spiega probabilmente col fatto che, come mostrano i dati dei documenti d'archivio dell'Isola, ai vaghi di diversi materiali destinati non solo ai rosari ma anche ad altri gioielli fosse assegnato il nome di *paternoster*).[96] La forma tonda di tali vaghi, comune all'elemento globulare (di giaietto, corallo o altri materiali) dell'amuleto più comune della tradizione sarda, avrà probabilmente determinato per quest'ultimo la denominazione *babbu nostru 'e s'ogu* nelle località sopra indicate.

Ganceras, bottoni e spille

All'interno della Collezione Piloni sono ben rappresentate le *ganceras*, accessori dell'abbigliamento tradizionale festivo, di notevole impatto estetico, che dal punto di vista pratico avevano la funzione di chiudere alcuni indumenti maschili e femminili.

46. *Craugheri/Graugheri/ Cadena de s'onestadi*. Nella foggia non molto dissimile dalle *ganceras*, la padrona di casa vi appendeva le chiavi, simbolo del suo status civile e della sua condizione sociale, XIX secolo, 66 cm.

47-50. *Ganceras* a due segmenti, XIX secolo, rispettivamente 50 cm, 34 cm, 31,5 cm, 40 cm. I fermagli terminali, variamente conformati, dovevano essere applicati mediante cucitura sulle due parti del capo d'abbigliamento da chiudere. Connessi al fermaglio sono più spezzoni di catena a *giunchìgliu*, intervallati da piastre di varia forma, talora dotate di castone centrale.

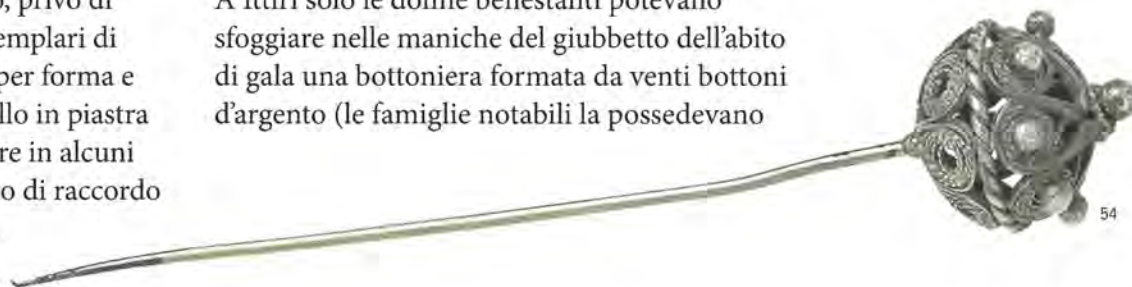
51. Segmenti di *gancera*, con fermaglio terminale cuoriforme e motivi fitomorfi a fondo sablé, XIX secolo, 24,5 cm.

52. Segmenti di *gancera*, con fermaglio terminale cuoriforme e motivi fitomorfi eseguiti a traforo con all'interno un soggetto aviforme ad ali spiegate, XIX secolo, 30 cm.

Le *ganceras* d'impiego femminile avevano particolari specializzazioni, a seconda dell'area geografica di riferimento e delle caratteristiche morfologiche del manufatto. Potevano fungere da soggolo assicurando i due fermagli terminali a due lembi del copricapo, agganciare la parte anteriore del corpetto e del giubbetto, serrare in vita il grembiule, oppure pendere dalla vita, lungo un fianco, con semplice funzione decorativa. Pendeva egualmente dalla vita, ma specificamente da quella delle padrone di casa benestanti, un tipo particolare di catena, ben documentata in alcuni centri del Campidano, dotata di una funzione pratica, e nella foggia non molto dissimile dalle *ganceras*. Si tratta di *su craugheri/graugheri*, a Maracalagonis *cadena de s'onestadi*, di cui la Collezione possiede un esemplare (fig. 46). La padrona di casa vi appendeva le chiavi, simbolo del suo status civile e della sua condizione sociale, ma anche capace di evocare valori etici, come lascia intendere la suddetta denominazione *cadena de s'onestadi*. *Craera* (lett. 'colei che tiene le chiavi') nella variante logudorese della lingua sarda è sinonimo di padrona di casa (*una bona craera*, 'una buona padrona di casa').[97]
Nei documenti conservati negli archivi isolani è dato rilevare l'attestazione di portachiavi in argento, talora semplicemente menzionati,[98] talaltra, sia pur brevemente, anche descritti.[99] In relazione a *su craugheri*, che poteva essere usato anche per appendere «il portaprofumo e le forbici»,[100] è stato proposto il confronto con il *clauer* di Ibiza.[101] Anche quest'ultimo assumeva la valenza di un segno di distinzione civile.[102] La sposa poteva acquisirlo direttamente dai suoceri, oppure subito dopo le nozze dalle mani del marito, il quale, a sua volta, lo aveva ricevuto dal proprio genitore con la raccomandazione che nessuna delle parti costitutive dell'oggetto andasse perduta.[103]
Nell'ultimo quarto del XVIII secolo e agli inizi del XIX (tali sono le testimonianze più recenti) sono documentati *clauers* che, a parte le chiavi, erano dotati di reliquiari a doppio vetro, oppure di altri pendenti (*joies*) d'argento con raffigurazioni sacre.[104]
L'esemplare posseduto dalla Collezione Piloni consta di un fermaglio cuoriforme, con un puttino entro una cornice fitomorfa, che coincide con la parte del gioiello da assicurare

53. Fermaglio costituito da due elementi contrapposti, in argento a fusione e traforati, con testa umana entro volute fitomorfe, XIX secolo, ciascuno 7 x 5 cm.

alla vita mediante un apposito gancio.
Dalla parte inferiore dell'elemento cuoriforme si diparte un triplice ordine di catene a *giunchìgliu*, intervallate da piastre, ottenute a fusione, a forma di aquila con castone centrale. All'estremità della catena vi sono due elementi d'attacco a mo' di asola per l'inserimento delle chiavi.
La Collezione comprende diverse *ganceras* a due segmenti (figg. 47-50). I fermagli terminali, variamente conformati, dovevano essere applicati mediante cucitura sulle due parti del capo d'abbigliamento da chiudere. Connessi al fermaglio sono più spezzoni di catena a *giunchìgliu*, intervallati da piastre di varia forma, talora dotate di castone centrale.
I fermagli sono caratterizzati da fogge che risultano ricorrenti all'interno del panorama della gioielleria sarda tradizionale; circostanza, questa, dovuta alla diffusione di un numero circoscritto di modelli e alla loro prevalente riproduzione mediante matrici o ossi di seppia appositamente predisposti, nei quali il "negativo" veniva impresso con forza da un prototipo.
I motivi maggiormente rappresentati nella Collezione sono quelli cuoriformi[105] con decorazione in rilievo raffigurante un puttino di ispirazione barocca (fig. 50), a traforo con all'interno un elemento aviforme dalle ali spiegate (fig. 52). Quest'ultimo tipo, privo di cornice, s'incontra anche in due esemplari di *ganceras* (figg. 47 e 49) e richiama per forma e struttura il soggetto a guisa di uccello in piastra d'argento impiegato come separatore in alcuni rosari (figg. 19-21) e come elemento di raccordo nella catena con pendente (fig. 29).
Infine talvolta i fermagli della *gancera* (fig. 48) mettono in mostra due leoni rampanti, motivo ben documentato anche in altri repertori isolani,[106] come lo è pure quello proprio dei due fermagli privi di catena (fig. 53) in lamina spessa con decorazioni floreali a traforo e mascherone centrale con probabile funzione apotropaica.[107]
Nella Collezione non mancano i bottoni, gli ornamenti più frequenti all'interno del sistema vestimentario sardo.[108] Impiegati in coppia per chiudere colletti, scollature e polsini, per decorare giubbini e corsetti, di diversa foggia e dimensioni a seconda dell'area di riferimento. Dotati di molteplici funzioni come gran parte dei gioielli della tradizione sarda, oltre alla finalità pratica ed esornativa, ne avevano una segnica come marcatori di distinzione sociale,[109] a seconda del materiale utilizzato (le due coppie di bottoni a bacca, provenienti dal Goceano, figg. 59-62, ad esempio, sono realizzati in una lamina d'argento a basso titolo) e del numero dei bottoni che costituivano la bottoniera (*sa buttonera* e sim.). Quest'ultima consta di una serie di bottoni dal numero variabile, il cui peso complessivo a volte supera i due chilogrammi. Serviva a chiudere e/o decorare in alcuni centri dell'Isola le maniche del giubbetto maschile o femminile[110] o a serrare sul davanti il medesimo capo di abbigliamento maschile.[111]
A Ittiri solo le donne benestanti potevano sfoggiare nelle maniche del giubbetto dell'abito di gala una bottoniera formata da venti bottoni d'argento (le famiglie notabili la possedevano

54. Spillone da testa che nella parte superiore richiama la foggia del bottone a due calotte, connesse da filo ritorto, entrambe in filigrana a giorno, quella superiore arricchita a granulazione, XIX secolo, 9,2 cm.

55. Bottone piriforme in lamina d'argento, con decori applicati in filigrana e granulazione, XIX secolo, Ø 2 cm.

56. Bottone globulare in lamina d'argento traforata, sospeso, mediante un lungo gancio, a un elemento trasversale lavorato, XIX secolo, Ø 2,8 cm.

57-58. Bottoni detti "a melagrana", per via delle calotte semisferiche leggermente schiacciate, XIX secolo, Ø 5 cm.

59-60. Bottoni a bacca, provenienti dal Goceano, realizzati in una lamina d'argento a basso titolo, con castone centrale contenente un turchese, contornato da decorazione in filo ritorto, XIX secolo, Ø 3,4 cm.

61-62. Bottoni a bacca, provenienti dal Goceano, realizzati in una lamina d'argento a basso titolo, XIX secolo, Ø 3 cm.

in oro), mentre le donne appartenenti alle classi inferiori potevano permettersi due o al massimo quattro bottoni per ciascuna manica.[112]
La Collezione propone all'attenzione del visitatore una serie di dodici bottoni piriformi (fig. 55) dalla peculiare accentuata forma conica nella calotta inferiore e tondeggiante in quella superiore, decorati con granulazione e filo ritorto, e con ganci con fermi a "T" (*gantzos cun ossos de mortu*).[113]
All'interno degli esemplari appartenenti alla Collezione due coppie di bottoni (figg. 57-58) si inquadrano nella tipologia detta "a melagrana" (diffusa soprattutto nel Sassarese e nell'area settentrionale dell'Isola, ma anche altrove, come per esempio a Iglesias) in ragione della forma tondeggiante simile a quella del frutto in oggetto. Le due calotte che formano il corpo del bottone sono entrambe in filigrana a giorno, quella superiore con granulazione e recante nella parte centrale un granulo in argento più grosso rispetto agli altri. Un altro bottone, invece, è in lamina liscia e traforata con un granulo applicato sulla sommità della calotta superiore (fig. 56).
La parte superiore dello spillone da testa (fig. 54) richiama la foggia del bottone a due calotte, connesse da filo ritorto, entrambe in filigrana a giorno, quella superiore arricchita a granulazione.
Di figura floreale, invece, è lo spillone ritorto con castone centrale recante un'ametista nella parte superiore. Pende da una catena fornita all'estremità opposta di un bottone a piastra cuoriforme di foggia molto simile a quella di due bottoni gemini custoditi presso la Collezione Cocco.[114] Assieme allo spillone pende dalla stessa catena un piccolo monile a forma di ghianda, verosimilmente un bottone di materiale misto appartenente a una tipologia, ancorché non diffusissima, attestata all'interno di collezioni pubbliche e private della Sardegna.[115]

Note

1. M. Atzori, "Storia e storiografia dei gioielli sardi", in *Gli Ornamenti Preziosi dei Sardi*, a cura di M. Atzori, Sassari, Carlo Delfino editore, 2000, pp. 19-70.

2. G.P. Gri, "Gioielli e cultura popolare", in *La collezione Perusini. Ori, gioielli e amuleti tradizionali*, Mestre, Casamassima, 1988, p. 6.

3. A. Tavera, "La gioielleria. Ornamento, magia, devozione", in *Il museo etnografico di Nuoro*, Milano, Edizioni A. Pizzi, 1987, p. 170.

4. A. Buttitta, "Oreficeria popolare", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1972, pp. 169-171.

5. A. Sari, "La gioielleria dal Medioevo all'Età Moderna", in *Gli Ornamenti Preziosi dei Sardi* cit., pp. 139-219.

6. A.M. Cirese, "Per una nozione scientifica di arte popolare", relazione al XV Convegno Internazionale Artisti Critici Scrittori d'Arte sul tema *Arte popolare come arte moderna*, Verrucchio 1966, in *Gli incontri di Verrucchio: arte popolare moderna*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 11-22.

7. A. Buttitta, "L'artista popolare e le sue ragioni", in *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 9-25.

8. A. Leroi-Gouhran, *Il gesto e la parola*, trad. it., vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 326. Tale nozione è stata proposta in riferimento alla specificità della gioielleria sarda da B. Caltagirone nel saggio "La gioielleria tradizionale. Concetti e funzioni", in *Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale, 1994, p. 9.

9. O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria. Segni, simboli, funzione*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 13.

10. P. Bogatyrëv, *Semiotica della cultura popolare*, trad. it., Verona, Bertani, 1982, p. 86.

11. G.M. Demartis, "Il gioiello", in *Arte sarda. Manufatti della tradizione popolare*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 211.

12. G. Calvia Secchi, "Leggende sarde a Mores", in *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, I (1894), 6, p. 427.

13. G.P. Gri, "Gioielli e cultura popolare" cit., p. 6.

14. O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria* cit., p. 49.

15. M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo: la filigrana in Sardegna dal rinascimento a oggi*, Cagliari, Edizioni Sole, 2015, p. 129.

16. G.P. Gri, "Gioielli e cultura popolare" cit., p. 11.

17. P. Clemente "I gioielli e le culture popolari: costruire e ricostruire le tradizioni. Riflessioni in filigrana", in *Gioielli. Storia,*

linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 10.

18. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

19. M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo* cit., p. 65.

20. A. Pasolini, "Argentieri sardi o attivi in Sardegna dal Medioevo all'Ottocento", in *Biblioteca Francescana Sarda*, VII (1997), p. 336.

21. *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. Di Natale, Milano, Electa, 1989.

22. F. Orlando, *Virtuosi ornamenti. Documenti per il gioiello in Sardegna dal Cinquecento all'Ottocento*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2014, pp. 171, 177.

23. P. Piquereddu, "Magia e ornamenti preziosi", in *Gioielli* cit., p. 367.

24. F. Orlando, *Virtuosi ornamenti* cit., p. 101, n.d.

25. A.M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Baleàr*, I-X, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1930-60, s.v. *pasta*: *pasta d'agnus*, cera verge amb la figura d'un anyell, beneïda pel Papa. *Una pasta d'agnus gornida*, doc. a. 1662.

26. V. Bonardo, *Discorso intorno all'origine, antichità, et virtù de gli Agnus Dei di cera benedetti*, Roma, Vincentio Accolti, 1586, p. 30.

27. *Sa cannuga* è propriamente una canna palustre con un'estremità allargata a imbuto, comunemente impiegata per la raccolta dei fichi d'India. Tale canna costituiva la struttura portante del corpo delle statue dei santi, supporto ricoperto dalle vesti da cui fuoriuscivano solo la testa e le mani scolpite in legno.

28. M. Dadea, "I reliquiari", in *Sacro, magico, profano*, catalogo della mostra (Cagliari, luglio-ottobre 1994), Cagliari, Pinacoteca Nazionale di Cagliari, 1994, p. 25.

29. Anche nella Collezione Bellucci è conservato un esemplare di "latte della Madonna" (cfr. G. Baronti, *Tra bambini e acque sporche. Immersione nella collezione di amuleti di Giuseppe Bellucci*, Perugia, Morlacchi, 2008, p. 329).

30. P. Piquereddu, "Magia e ornamenti preziosi" cit., p. 346.

31. S. Anselmo, "Argentieri e gioielli nel Settecento nell'area madonita", in *Estudios de Platería. San Eloy 2012*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, p. 83.

32. V. Bonardo, *Discorso intorno all'origine, antichità, et virtù de gli Agnus Dei di cera benedetti* cit., p. 30.

33. G. Bertondelli, *Miracoli operati dall'onnipotenza divina per mezzo li Agnus Dei benedetti dalla santa memoria d'Innocenzo undecimo, pontefice ottimo, massimo*, Venetia, Girolamo Abrizzi, 1695.

34. E. Dalmasso, "I segni della religiosità popolare", in *Gioielli* cit., p. 111. In ambito iberico sono denominati comunemente "*rosarios de Jerusalén*", cfr. L. Arbeteta Mira, "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico", in *El Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos* (20-21 de noviembre de 2013, Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 17.

35. L. Arbeteta Mira, "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico" cit., p. 21.

36. E. Dalmasso, "I segni della religiosità popolare" cit., p. 110.

37. *Ibidem*.

38. L. Arbeteta Mira, "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico" cit., p. 36.

39. Ivi, p. 37.

40. *Catálogo de la colección de rosarios. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministero de Educación Cultura y Deporte, 2012 (reedición digital), p. 25, inv. 2.406; p. 26, inv. 1.974; p. 28, inv. 11.273; p. 29, inv. 11.271.

41. L'olio su tela, risalente alla metà del secolo XVII e custodito presso il Museo del Prado a Madrid, ritrae un rosario con una croce corredata di piccole medaglie pendenti.

42. L. Arbeteta Mira, "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico" cit., p. 28, fig. 21.

43. Cfr. *Catálogo de la colección de medallas. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministero de Educación Cultura y Deporte, 2012 (reedición digital), p. 50, inv. 13.014; p. 56, inv. 12.902.

44. Invv. OR 10 e Or 37.

45. <http://www.pinacoteca.cagliari.beniculturali.it/index.php?it/99/ricerca-avanzata/129/Pendente%20di%20rosario e http://www.pinacoteca.cagliari.beniculturali.it/index.php?it/99/ricerca-avanzata/130/Pendente%20di%20rosario> (sito consultato in data 23.08.2017).

46. Cfr. E. Dalmasso, "I segni della religiosità popolare" cit., figg. 225-227 e 229a-230a, che ritraggono rosari provenienti da collezioni private.

47. Ivi, p. 111 ss.

48. M. Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani*, trad. it., Roma, Edizioni Arkeios, 2006, p. 112.

49. M.L. Mateu Prats, "Joyas en Ibiza a la moda *forenca* (siglos XVII-XX)", in *El Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos* (20-21 de noviembre de 2013. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 242.

50. M. Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani* cit., p. 12, s.v. *aquila*.

51. E. Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, trad. it., Roma, Edizioni Arkeios, 2004, p. 248.

52. M. Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani* cit., p. 47, s.v. *fenice*.

53. G.H. Baudry, *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, trad. it., Milano, Jaca Book, 2009, p. 113.

54. E. Urech, *Dizionario dei simboli cristiani* cit., p. 234 e M. Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani* cit., p. 32, s.v. *colomba*.

55. J. Aleo, *Storia cronologica del Regno di Sardegna dal 1637 al 1672*, a cura di F. Manconi, Nuoro, Ilisso, 1998 (orig.: ms. Sanjust 16, Biblioteca Comunale di Studi Sardi), p. 234.

56. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo* cit., pp. 458-459.

57. Nella Collezione Piloni cfr. il pendente con inv. 571.

58. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo* cit., p. 58, figg. 43-44.

59. Ivi, p. 153.

60. *Ibidem*.

61. C. Pillai, *Il tempo dei Santi*, Cagliari, AM&D, 1994, p. 244.

62. R. Porrà, "Il culto di San Giacomo in Sardegna", in *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2010, n. 4, p. 375.

63. F. Manconi, *Tener la patria gloriosa. I conflitti municipali nella Sardegna spagnola*, Cagliari, Cuec, 2008.

64. Nel primo volume dell'opera *Christus crucifixus*, Lione, C. Landri, 1624.

65. F.A. de Vico, *Historia general de la isla, y Reino de Sardeña*, Barcelona, Lorenzo Deu, 1639.

66. D. Bonfant, *Triumpho de los santos del reyno de Cerdeña*, Caller, Antonio Galcerin, 1635.

67. S. Vidal, *Annales Sardiniae*, pars II, Mediolani, Typis Io. Pedri Cardi, sub signo Fortunae, 1645, pp. 47-50.

68. Citato in R. Porrà, "Il culto di San Giacomo in Sardegna" cit., p. 369.

69. M. Dadea, "I reliquiari" cit., p. 35.

70. Sulle caratteristiche di questo sacramentale e sulle relative modalità di impiego cfr. F.L. Zelli-Jacobuzi, *Origine e mirabili effetti della croce o medaglia di San Benedetto*, Roma, Tipografia Marini e Morini, 1849, pp. 88-91.

71. A. Tavera, "La gioielleria. Ornamento, magia, devozione" cit., p. 170.

72. A.M. Cirese, "Un gioco cerimoniale del primo maggio in Sardegna: tentativo di analisi", in *Atti del Congresso di studi religiosi sardi* (Cagliari, 24-26 maggio 1962), Padova, Cedam, 1963, pp. 175-193.

73. C. Gallini, *Dono e malocchio*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 111-120.

74. G. Angioni, "L'attitude des bergers et des paysans sardes face au hasard", in *Ethnologie Française*, 1987, n. 2-3, pp. 324-329.

75. L'uso di nettadenti in argento è conosciuto anche nella Calabria della metà del XVII secolo, O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria* cit., p. 42. In questa regione, tuttavia, il gioiello in questione non ha avuto continuità nei secoli successivi, a differenza di quanto si è verificato in Sardegna.

76. F.M. de Castrillo, *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca*, Valladolid, S. Martinez, 1557 (reeditado en Madrid, Biblioteca Calamon, 1975). Cfr. <http://www.uhu.es/revista.etio-picas/num/12/text_12_1.pdf> (p. 59, consultato in data 28.08.2017).

77. P. Piquereddu, "Magia e ornamenti preziosi" cit., p. 327.

78. Circa la funzione apotropaica dell'argento cfr. anche O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria* cit., p. 87.

79. M. Cannas, *Riti magici e amuleti. Malocchio in Sardegna*, Sassari, Edes, 1994, p. 23.

80. P. Piquereddu, "Magia e ornamenti preziosi" cit., p. 51.

81. Il tipo lessicale si estende anche a settentrione dell'area propriamente campidanese, come indicano le forme *sebeze* a Gavoi e *erbeze* in altri paesi vicini.

82. M.L. Wagner, *DES. Dizionario Etimologico Sardo*, a cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 679, s.v. *sab(b)èğğa*.

83. Nella Trexenta è attestata la forma *pinnadeddu*.

84. A. Tavera, "La gioielleria. Ornamento, magia, devozione" cit., p. 153.

85. M. Cannas, *Riti magici e amuleti* cit., p. 22.

86. A. Tavera, "La gioielleria. Ornamento, magia, devozione" cit., p. 156.

87. *Canti popolari sardi*, raccolti e illustrati da V. Cian e P. Nurra, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore (rist. anastatica, ed. orig. 1893), vol. I, 1986, p. 4, n. 3.

88. *Canti popolari in dialetto logudorese*, raccolti per cura di G. Ferraro, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore (rist. anastatica, ed. orig. 1891), 1980, p. 115, n. XXXV.

89. *Mutettus cagliaritani*, raccolti da R. Garzia, Cagliari, Edes 1977, p. 431, n. 924 (ed. orig. 1917).

90. M. Cannas, *Riti magici e amuleti* cit., p. 76.

91. L. Arbeteta Mira, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid, Editorial Nerea - Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

92. P. Corrias, "Breve storia dell'ornamento prezioso in Sardegna dal Paleolitico all'Alto Medioevo", in *Gioielli* cit., p. 39.

93. C. Alarcón Román, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, p. 27.

94. San Giovanni Battista, sant'Antonio o persino la Vergine.

95. L. Arbeteta Mira, "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico" cit., p. 38.

96. A. Sari, "La gioielleria dal Medioevo all'Età Moderna" cit., p. 164.

97. P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano*, a cura di G. Paulis, Nuoro, ISRE-Ilisso, 2002, p. 379, s.v. *craera*.

98. F. Orlando, "I gioielli sardi nei documenti d'archivio", in *Gli Ornamenti Preziosi dei Sardi* cit., p. 342.

99. A. Sari, "La gioielleria dal Medioevo all'Età Moderna" cit., p. 183; F. Orlando, *Virtuosi ornamenti* cit., p. 165.

100. P. Gometz, *Gioielli di Sardegna. Tradizione, arte, magia*, Cagliari, Della Torre, 1996, p. 36.

101. M.L. Mateu Prats, "Nous parallels del clauer i l'emprendada. El *clavier* al Rosselló i la Provença i les *catene portachiavi* i altres prendas a Sardenya", in *Eivissa*, 2008, núm. 48, pp. 20-29.

102. M.L. Mateu Prats, "El Clauer en Ibiza a partir de la documentación del s. XVII. (Aspectos formales, sociales y simbólicos)", in *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. LI (1996), n. 2, pp. 151-181, p. 173.

103. Ivi, p. 171.

104. Ivi, p. 164, figg. 6-7.

105. E. Gulli Grigioni, *Belcore. Ornamenti popolari e preziosi a forma di cuore nel XVIII, XIX e XX secolo*, Ravenna, Essegi, 1992.

106. *Museo etnografico regionale Collezione Luigi Cocco*, a cura di P. Piquereddu, Nuoro, ISRE, 2010, pp. 150-151, inv. reg. 933.

107. Ivi, pp. 100-101, inv. reg. 13.

108. Per un confronto fra i bottoni sardi e quelli della gioielleria europea cfr. M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo* cit., pp. 363-387.

109. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it., Bologna, il Mulino, 2001.

110. La bottoniera più appariscente è certamente quella che pende dalle maniche del giubbetto (*corittu*) dell'abito tradizionale femminile di Ittiri. Cfr. P. Piquereddu, "L'abbigliamento. Abiti, costumi, collezioni", in *Il museo etnografico di Nuoro*, Sassari, Banco di Sardegna - Milano, Amilcare Pizzi, 1987, p. 125, fig. 75.

111. G.M. De Martis, "Il gioiello" cit., pp. 214-215, figg. 266, 268.

112. Ivi, p. 211.

113. Ivi, p. 212.

114. *Museo etnografico regionale Collezione Luigi Cocco* cit., p. 120, inv. reg. 355.

115. Cfr. G. Carta Mantiglia, "Gli accessori dell'abbigliamento", in *Gioielli* cit., pp. 231-232, figg. 373, 374, 383. Cfr. anche i bottoni in argento e corallo custoditi presso la Collezione Pili (*Gli Ornamenti Preziosi dei Sardi* cit., p. 237).

I manufatti tessili della tradizione

Franca Rosa Contu

Possiamo pensare che l'interesse collezionistico di Luigi Piloni nei confronti dei tessili prodotti in Sardegna sia cresciuto parallelamente a quello per le carte, tempere, acquerelli, stampe, disegni, prodotti dell'arte grafica, che in numero cospicuo, costituiscono la sua grande raccolta. Un interesse forse maturato osservando quelli presenti nella sua casa di famiglia di Serdiana dove molti tessuti potevano trovarsi per una normale utilizzazione e che a essi, nel tempo, egli abbia aggiunto altri pezzi importanti, originali, di varia datazione e provenienza. Questa potrebbe essere una spiegazione plausibile per giustificare la presenza dei due rari tessuti funebri *tapìnos de mortu*, provenienti da Orgosolo, che testimonia il livello di interesse e direi di competenza di Luigi Piloni anche in questo ambito.

La classe tipologica più rappresentata è quella dei copricassa (32), seguono in pari numero (4) le coperte e le bisacce e i due tessuti funebri, già citati. Si tratta di manufatti caratterizzati da importanti decorazioni policrome mentre sono completamente assenti i tessuti monocromi. Possiamo ipotizzare che Luigi Piloni abbia volutamente orientato la ricerca dei tessuti per la sua collezione in armonia con quella, ben più corposa, costituita da documenti cartacei. È possibile che egli ricercasse, anche nei tessuti, una qualche forma di narrazione, antica e femminile, non alfabetizzata e dunque lontana dall'esprimersi con gli strumenti propri della sfera maschile come carta, inchiostro, tele e pennelli, ma non per questo meno accattivante o significativa.

Con lana, lino e cotone le tessitrici hanno di fatto scritto i loro racconti comunitari e talvolta personali, intrecciando fili e colori sui telai. Questo credo, sia stato il vero interesse di Luigi Piloni: collezionare manufatti tessili come documenti attraverso i quali le tessitrici rappresentavano il loro mondo e i suoi cambiamenti, esattamente come in altri ambiti le carte documentavano i profili delle coste e la geografia dei luoghi o le stampe, gli acquerelli e le tempere descrivevano monumenti, paesaggi o abiti tradizionali. Una ridotta e particolarissima sezione, questa tessile, che completa la sua straordinaria raccolta.

Spiccano per importanza storica e iconografica due antichi tessuti chiamati *tapìnos de mortu* dai quali si può partire alla ricerca di tali particolari racconti. Si tratta di tappeti funebri usati per adagiare la salma sul pavimento durante la veglia funebre nell'abitazione del defunto. I due manufatti della collezione arrivano quasi certamente da Orgosolo, località dalla quale proviene anche la quasi totalità degli altri, pochi, esemplari noti, custoditi presso raccolte pubbliche e private. Alcune fonti attestano la loro utilizzazione a Oliena, Sarule, Bolotana, Nule, Gavoi e Mamoiada. A Orgosolo, perpetuando almeno in parte gli antichi rituali funerari sono stati utilizzati fino ai primi anni Cinquanta per adagiare la salma durante la veglia funebre domestica e proprio per questo sono stati oggetto di cura particolare. Venivano solitamente prestati da una famiglia all'altra e i più abbienti potevano averne diversi per riservarne almeno uno all'uso esclusivo della propria famiglia. Nei momenti di non uso erano distolti dagli occhi degli estranei e, mai utilizzati a scopo puramente ornamentale, venivano riposti nelle casse che ne custodivano anche la riconosciuta sacralità.

I *tapìnos de mortu* sono tessuti sul telaio verticale con ordito in lana di colore naturale, anche screziata, con torsione Z2S piuttosto lenta. La trama in lana presenta lo stesso tipo di torsione dell'ordito, ma è un po' più serrata. In alcuni esemplari si hanno trame in cotone o lino bianco candido o tinto in azzurro per realizzare alcune parti del disegno. Le tecniche di tessitura sono quella "piana con trama a vista" e a "fessure o stacchi", che sottolinea ogni variante cromatica, lungo orditi adiacenti, con un occhiello verticale. I fili di trama in lana sono tinti con sostanze di origine vegetale nei colori: nero, bruno, giallo senape e ocra. Le testate presentano frangia di ordito priva di annodature o con semplice annodatura a rete. I bordi laterali

Tapinu de mortu, inizio XIX secolo, particolare della fig. a p. 214.

corrispondono alle cimose e non presentano alcun accorgimento di rinforzo. Alla torsione dell'ordito e alle fessure che percorrono l'intero campo si deve la relativa morbidezza di questi tessuti rispetto alle coperte realizzate nelle stesse aree: al di là del loro stato di conservazione, questi tessuti funebri sono piuttosto fragili e adatti proprio a un uso sporadico e cerimoniale. Nell'analisi e descrizione dei motivi decorativi presenti nei *tapìnos de mortu* si deve tener conto che ogni figurazione, sia naturalistica che geometrica, è fortemente connotata e condizionata dalla tecnica di tessitura "a trama a vista e a fessure" che permette di ottenere una netta definizione dei passaggi cromatici in senso verticale, ma allo stesso tempo condiziona la linea delle raffigurazioni i cui bordi e profili appaiono "scalettati" per la necessità di evitare il formarsi di fessure troppo lunghe. Dato che le decorazioni interessano tutto il manufatto ne deriva una fortissima e riconoscibile caratterizzazione e una differenza così evidente da altri tessuti locali da aver fatto pensare a molti studiosi che potesse trattarsi di manufatti importati. Questi, d'altra parte, sono stati a lungo studiati in modo completamente avulso dalle produzioni tessili antiche dei centri nei quali l'utilizzo del telaio verticale aveva prodotto interessantissime grandi coperte per le quali erano stati impiegati lo stesso tipo di orditi, di filati e coloranti. In alcune di esse, a segnare piccole parti lungo il bordo o, in casi più rari, più estesamente, appaiono alcune delle figurazioni geometriche e naturalistiche proprie dei *tapìnos de mortu*.
L'ipotesi che i *tapìnos* provengano dall'Anatolia o dal Caucaso, attraverso non meglio precisati canali di importazione, si deve a una incompleta conoscenza delle tecniche isolane e alla riconosciuta identità con le lavorazioni proprie di alcuni tipi di Kilim Anatolici. Studi recenti hanno anche chiarito che la denominazione di *tapìnu* deriva dal termine *tapìre* che nella parlata di Orgosolo e di altri centri barbaricini significa infittire, rendere compatto, con evidente riferimento alla qualità del tessuto.[1]
Il primo ad aver attribuito a questi manufatti un'origine extraisolana e orientale è stato l'Albizzati,[2] seguito poi in modo acritico da altri studiosi; egli ne aveva correttamente individuato l'estrema arcaicità ed evidenziato gli straordinari

Tapìnu de mortu, inizio XIX secolo, ordito e trama in lana, tessuto al telaio verticale, 200 x 70 cm, area di produzione: Orgosolo.

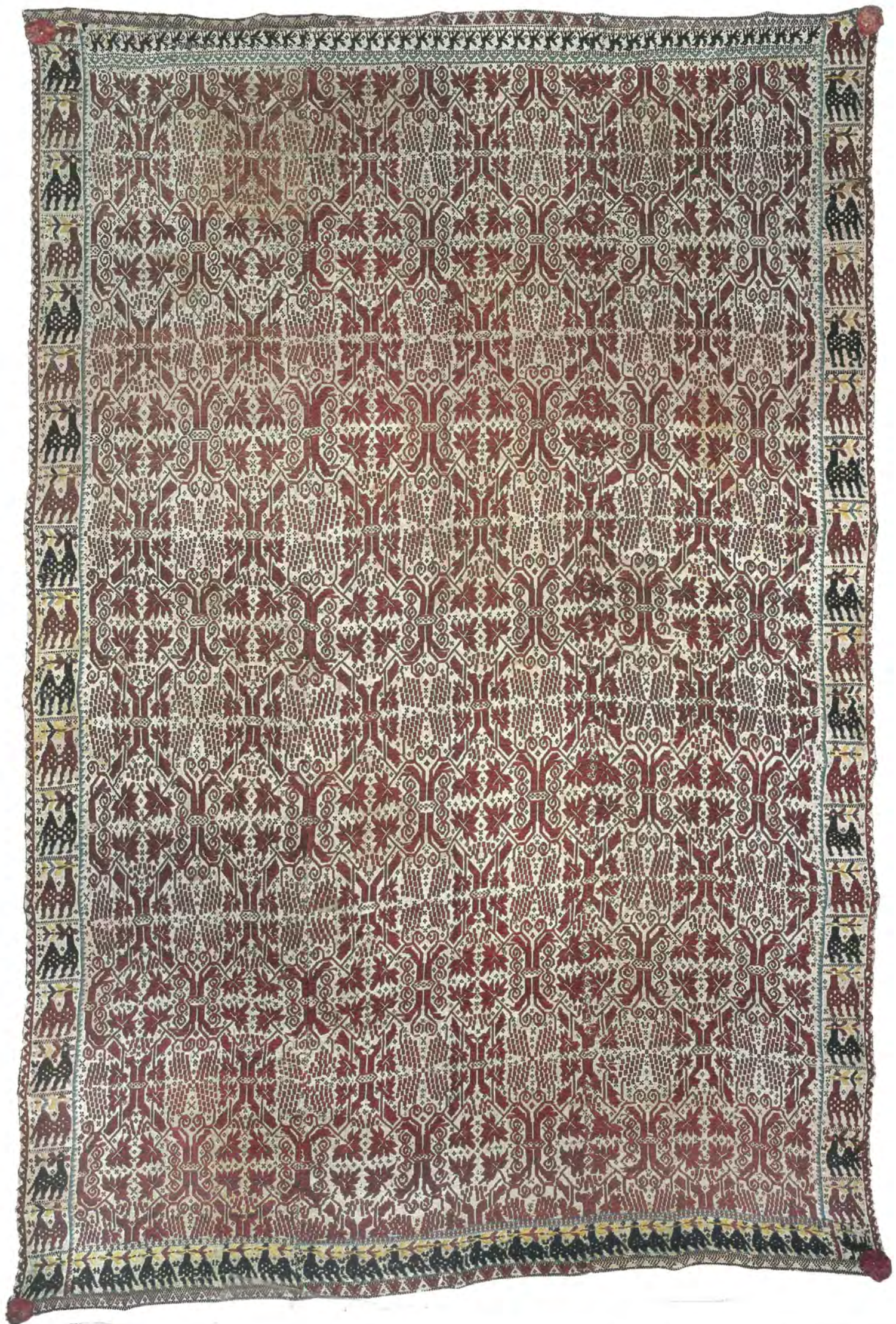
Tapìnu de mortu, fine XVIII secolo, ordito e trama in lana, tessuto al telaio verticale, 160 x 75 cm, area di produzione: Orgosolo.

decori che però, a suo giudizio, erano del tutto estranei all'orizzonte culturale sardo. In verità alcuni dei motivi che caratterizzano i *tapìnos*, e che studi più approfonditi hanno riscontrato anche in coperte di area barbaricina, suggeriscono parentele strettissime con manufatti tessili nord africani, anatolici ecc. È anche corretto rilevare che la tecnica a fessure propria del *tapìnu de mortu* è tra quelle presenti nella tessitura piana orientale e contraddistingue molti manufatti provenienti da quelle regioni, ma varrà la pena ricordare che la stessa tecnica è stata in qualche modo impiegata da tutte le tessitrici e tessitori operanti lungo le coste del Mediterraneo, dall'Europa al Nord Africa fino, appunto, all'Anatolia.
Le occasioni di scambio di manufatti, di tecniche e di idee tra queste aree sono state oggetto di studi multidisciplinari che sarà indispensabile proseguire e approfondire. D'altra parte si tratta di soluzioni tecniche coincidenti e facilmente spiegabili in presenza di telai dalla struttura elementare, tra loro simili. E ancora sarà utile evidenziare che la gran parte dei manufatti popolari realizzati nelle varianti tecniche applicabili a telai di tipo elementare, sia verticale che orizzontale, presenti sia nella tessitura sarda che in quella del Nord Africa, del Vicino e Medio Oriente, dell'Europa Balcanica o della stessa penisola italiana, sarebbero da annoverare nel gruppo dei *kilim* o *gelim*, dato che questo termine non indica affatto una tecnica ma è il nome dato all'immenso gruppo che comprende tutti i prodotti del telaio realizzati semplicemente incrociando ordito e trama colorate o monocrome, senza ricorrere all'annodatura.[3] Ciò che cambia, a una attenta analisi diacronica, è la preponderanza dell'una o dell'altra tecnica in relazione al momento storico e produttivo, agli strumenti tecnici e, complessivamente, all'humus culturale e religioso del momento. Tornando dunque al parallelismo tra i kilim anatolici e il *tapìnu de mortu*, esso è certamente evidente, ma non straordinario se si esaminano i contesti e gli scambi culturali nel Mediterraneo antico e la lunga durata e pervasività di aspetti sia tecnici che simbolici.
I *tapìnos de mortu* della Collezione Piloni possono essere ricondotti a due gruppi tipologici probabilmente corrispondenti a momenti cronologici diversi e anche a diversi luoghi di produzione. Il primo, più antico, risale presumibilmente alla fine del secolo XVIII, ha ordito in lana sarda naturale screziata in tonalità scure e trama in lana sarda colorata e naturale. Il secondo è attribuibile agli inizi del secolo XIX, ha ordito in lana sarda bianca e screziata naturale, mentre la trama è in lana sarda colorata e naturale e in lino bianco e celeste. Sono queste leggere differenze nei filati di trama e le tonalità di colore più accese del secondo esemplare che costituiscono elementi di datazione insieme ai motivi decorativi che li contraddistinguono.
Lo schema compositivo che caratterizza tutti i *tapìnos de mortu* si avvale di ornamentazioni ad andamento orizzontale, in corrispondenza dei lati brevi, alle quali seguono decori a onda, intera o spezzata, variamente disposti e alternati in due o tre colori, in combinazione con altri geometrici. Tali motivi a onda possono essere interrotti, al centro, da un riquadro o un'intera sezione, da cimosa a cimosa, che contiene altri elementi ornamentali geometrici o naturalistici, simboli astratti, ma anche figure zoomorfe e antropomorfe stilizzate.
Il *tapìnu de mortu* più antico, tra i due della raccolta, potrebbe provenire da località diversa da Orgosolo, forse Nule. Ha fasce decorative diverse in corrispondenza delle due testate mentre il vasto campo centrale è simmetrico e ha inizio su entrambi i lati brevi con fasce decorative che inscrivono motivi a onda spezzata che si muovono dal centro verso i lati, sottolineate dall'immancabile tratto delle trame di colore nero/testa di moro. Il segmento centrale, di forma triangolare di colore bianco naturale, è evidenziato e completato da tre sottili segni di trama che suggeriscono la lettura di occhi e labbra di volti umani. Questi due enigmatici volti segnano i limiti dell'ampio campo rettangolare che domina la parte centrale del manufatto e allo stesso tempo ne orientano la lettura, vale a dire che il manufatto deve essere posizionato in modo da orientare i due piccoli volti verso chi guarda. Per il resto è un susseguirsi di fasce a onde spezzate alternate a linee orizzontali, elementi trapezoidali, linee a zig-zag orizzontali alternate in due colori e altri motivi che richiamano quelli a greca. Su tutto questo spicca, al centro, l'esteso rettangolo

trasversale con l'evidente cornice chiaro/scura posta a contorno del disegno centrale connotato da non meglio definibili motivi romboidali.
Il secondo *tapìnu*, proveniente da Orgosolo, è quello al quale attribuiamo una datazione relativamente più recente e oltre alle lievi, ma significative differenze segnalate, mostra una composizione decorativa più complessa e vivace. Le sezioni di testa, in corrispondenza dei lati brevi, sono ampie e organizzate in modo quasi simmetrico per quanto riguarda la scelta dei decori geometrici che si alternano a sottili fasce di colore, ma la loro posizione non è rispettata in modo esattamente speculare. È evidente, pertanto, che la tessitrice riteneva poco importante l'esatta simmetria, ma indispensabile la presenza, in entrambe le testate, delle sezioni decorate a zig-zag orizzontale nelle due versioni: una, quasi a effetto tridimensionale, caratterizzata dallo zig-zag costituito da 6 blocchi alternati formati dai colori bianco e nero, giallo e ruggine e una, più elegante e sottile, con zig-zag bianco in campo color ruggine.
In questo esemplare il campo centrale, cuore della raffigurazione, è perfettamente individuato e circoscritto da una cornice continua nei colori bianco e nero, sui lati lunghi il motivo sinuoso è segnato con piccole tacche in corrispondenza della curva concava, variante dello zig-zag classico; sui lati brevi lo zig-zag si contrae in una variante più compatta. La cornice racchiude, ma direi che costituisce un vero "argine" per il vasto motivo a onde continue, alternate nei tre colori bianco, senape e ruggine, tutti sottolineati dal nero che ne enfatizza il movimento. Al centro, è collocato un riquadro delimitato da un'ennesima variante della greca. Per quanto sia visibile un errore nell'impostazione del lavoro, che ha costretto la tessitrice a interrompere una delle onde, si apprezza, tuttavia, la perizia con la quale, la stessa tessitrice, è riuscita a far sì che le onde sembrino "scorrere" sotto il riquadro. Non potremo allora affermare che il riquadro "galleggi" sulle onde e dunque ipotizzare che si tratti della ideale raffigurazione di una zattera galleggiante sull'acqua? E non si tratterebbe di una zattera vuota. Il centro del riquadro è infatti occupato da un grande rombo uncinato, tessuto in lino tinto in un raro colore azzurro. Inscritto nel primo, spicca un secondo rombo uncinato, bianco, compatto, ma "inciso" da una fessura in lino blu. Si tratta di interessanti elementi romboidali uncinati simili, in forma semplificata, al motivo del "gul" presente nei manufatti di tradizione turca sia a tessitura piana che annodati. Le due varianti descritte sono talvolta presenti anche in altri *tapìnos* e coperte tessute sul telaio verticale, si tratta di elementi romboidali dai quali si diramano a raggiera otto elementi uncinati; può variare la parte centrale, inclusa nel rombo, connotata da semplice linea orizzontale o da altri elementi geometrici o antropomorfi. Oltre all'evidente bellezza formale, questi simboli incantano l'osservatore più attento per l'assoluta identità con analoghi segni diffusissimi nella tessitura orientale dove sono chiamati "gul", "granchio" o "ragno"; essi sono interpretati da alcuni studiosi come una variante uncinata della diffusissima stella a otto punte alla quale si attribuisce il significato primario di "felicità", nel simbolismo della vita.
In Sardegna il motivo della stella a otto punte, nelle varianti geometriche più semplici, o in quello del fiore o rosetta a otto petali, sembrano essere coincidenti (forse l'uno la derivazione dell'altro) e sono frequentemente rappresentati nella tessitura al telaio orizzontale, sia a campire tutto il manufatto che a sottolinearne le testate, sono inoltre ricorrenti nella scultura, nell'intaglio e nell'oreficeria tradizionale.
Ai quattro angoli fanno da contorno, o forse da guardia, quattro piccole protomi stilizzate in lana color senape. La posizione del piccolo punto in lino blu che ne descrive l'occhio ci permette di coglierne anche la sottile linea che ne simboleggia il corpo e il complesso elemento che ne descrive il palco di corna: si tratta probabilmente di cervi. Come nel caso del *tapìnu* precedente, dove i piccoli volti indicavano l'orientamento del tessuto, in questo caso la direzione viene indicata proprio da queste figurine di cervi stilizzati. Via via che questo tessuto diviene più familiare, si scopre un'altra piccola protome, posta sulla sinistra all'esterno del riquadro: fiancheggia la zattera, tra le onde, in campo color ruggine, è realizzata in lino azzurro con il corpo appena segnato da una linea stilizzata. Si tratta di una protome di cervo o la rappresentazione di un uccello acquatico, motivo presente in altri *tapìnos*?
Ora che il tessuto è stato correttamente

Nelle pagine seguenti:

Coperta, fine XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, tessuta al telaio orizzontale, 250 x 190 cm, area di produzione: Oristanese.

Coperta, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuta al telaio orizzontale, 260 x 190 cm, area di produzione: Santa Giusta.

Coperta, fine XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, tessuta al telaio orizzontale, 225 x 125 cm, area di produzione: Oristanese.

Coperta, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuta al telaio orizzontale, 258 x 154 cm, area di produzione: Siamanna.

"orientato", notiamo altre figure inserite tra le onde, ma sempre su fondo color ruggine. Sulla sinistra e sulla destra, dall'alto in basso si alternano raffigurazioni di piccoli animali, rombi uncinati e, sul lato destro in basso, una figura allungata e sinuosa e un'altra rotondeggiante uncinata.
Fin qui la descrizione che sembra suggerire una prima traccia del racconto, pur nella consapevolezza che non potremo mai sapere se sia davvero ciò che la tessitrice intendeva comunicare. Ritengo però indispensabile continuare a interrogarsi sul fatto che il principale interesse per le tessitrici dovesse essere che il racconto, tramandato attraverso queste figure e simboli, fosse coerente con la funzione sociale, cerimoniale e rituale di questo e degli altri *tapìnos*. Perché la comunità e le collettività che celebravano il momento del distacco dai loro cari anche attraverso questi manufatti, intendevano forse confortarli, mostrare loro la promessa di un'eternità descritta con uno dei simboli più potenti e antichi: l'acqua che scorre proprio come la vita fluisce attraverso e oltre ogni singolo individuo. Motivi a onde, zig-zag e greche in mille e mille varianti e il riquadro/zattera accolgono, cullano e trasportano idealmente il corpo del defunto verso altre destinazioni. Ma, visto che l'ignoto dopo la morte atterrisce tutti gli uomini, credo che, a partire da un rito precristiano, a questi tessuti funebri fosse assegnato proprio il compito di raccontare e mostrare al defunto che lo spaventoso viaggio e il luogo che lo attendevano potevano essere affrontati con il rassicurante contributo di appropriate simbologie sacre condivise dalla sua comunità. Può dunque trattarsi di segni tipici e identitari, archetipici dell'inconscio della collettività.
Il particolare valore di questi straordinari manufatti tessili sta proprio nel connubio di perizia tecnica e spiritualità tradizionale.
La valenza originaria dei simboli descritti si è perduta quando ha iniziato ad affievolirsi la forza del pensiero tradizionale che l'aveva generata per significare importanti valori culturali di portata spirituale e sociale così "universalmente riconosciuti" da divenire elemento fondamentale di un complesso linguaggio rituale tramandato e rispettato anche quando se ne erano persi i più profondi

Copricassa, inizio XX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, tessuto al telaio orizzontale, 220 x 65 cm, area di produzione: Bolotana.

Copricassa, inizio XX secolo, ordito in lino, trama in lino e lana, tessuto al telaio orizzontale, 203 x 68 cm, area di produzione: Aidomaggiore-Sedilo.

Copricassa, fine XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e cotone, tessuto al telaio orizzontale, 207 x 75 cm, area di produzione: Isili.

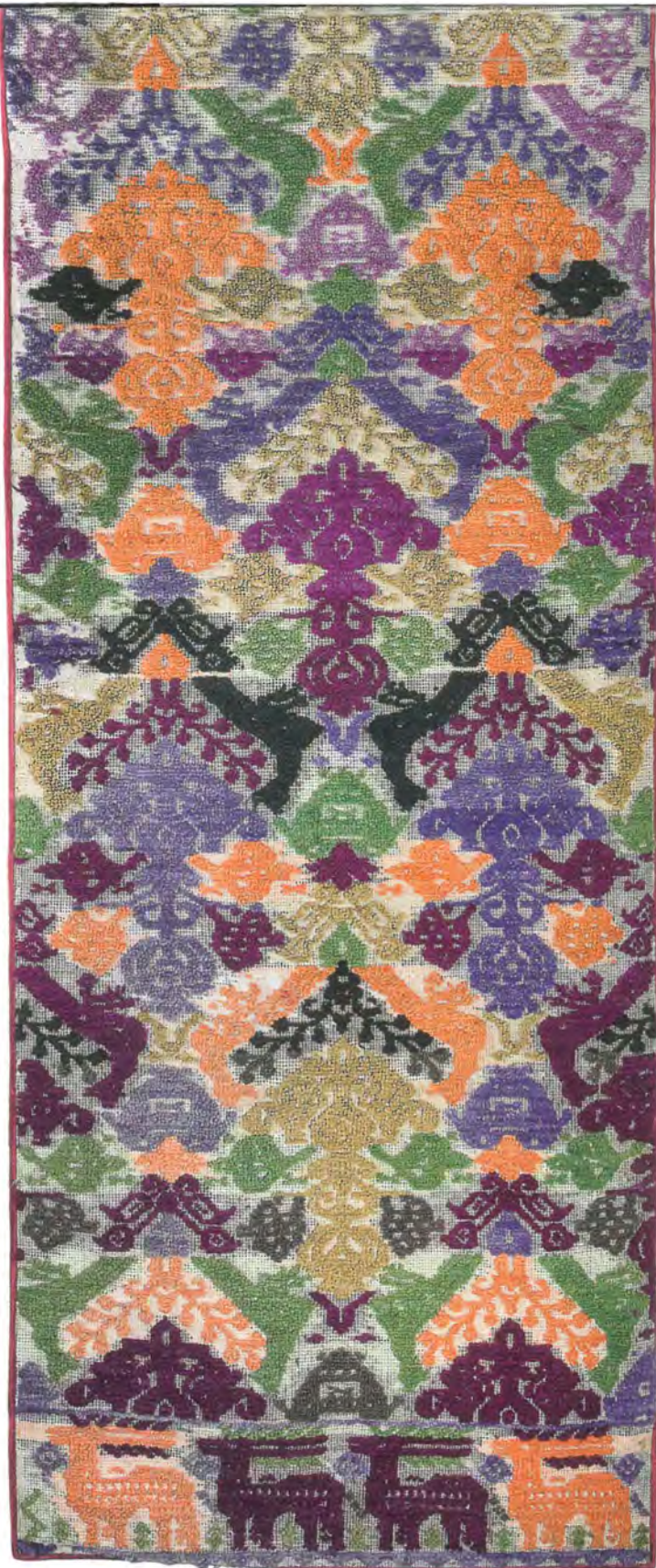
Nelle pagine seguenti:

Copricassa, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuto al telaio orizzontale, 270 x 69 cm, area di produzione: Morgongiori.

Copricassa, metà XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuto al telaio orizzontale, 216 x 73 cm, area di produzione: Isili.

Copricassa, inizio XIX secolo, ordito in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuto al telaio orizzontale, 200 x 70 cm, area di produzione: Morgongiori.

Copricassa, inizio XX secolo, ordito e trama in lino e lana, tessuto al telaio orizzontale, 200 x 70 cm, area di produzione: Nord Sardegna.

significati. Tale linguaggio caratterizza anche altri aspetti della cultura materiale: le decorazioni delle necropoli e dei templi, le ceramiche e i legni intagliati, alcuni pani cerimoniali e i ricami. La presenza di simboli simili, in contesti geografici e culturali diversi, può essere frutto di influenze dirette o indirette avvenute in momenti cronologici anche molto distanti o attraverso suggestioni estetiche introdotte per il tramite di popoli che possono aver agito da intermediatori culturali tra aree geografiche assai lontane tra loro. In qualche caso possono anche avere origine da una cultura tribale preistorica, nei secoli lentamente trasformatasi in una sorta di "araldica di villaggio". In tale percorso si sono quasi sempre perduti i significati nativi dei simboli ed essi stessi si sono trasformati in simboli nuovi,

talvolta per una corruzione naturale delle forme, talaltra per la necessità di mimetizzarli in presenza di un quadro politico e culturale dominante dal quale poteva essere necessario difendersi, oppure hanno subito piccole modifiche per integrare i significati delle credenze religiose succedutesi o hanno assunto elementi decorativi forestieri, usandoli come tali o rielaborandoli in una versione del tutto locale.

Non si deve poi dimenticare il ruolo delle donne dentro queste dinamiche, nel governo del mondo sovrannaturale e nella "trasmissione della tradizione". I rapporti matrimoniali all'interno dello stesso gruppo culturale proteggono e favoriscono la continuità delle tecniche e dei simboli usati nella tessitura mentre le nuove introduzioni sono spesso frutto di elaborazioni dovute a tessitrici

Copricassa, fine XIX secolo, ordito e trama in lino e lana, tessuto al telaio orizzontale, 235 x 68 cm, area di produzione: Nord Sardegna.

Copricassa, inizio XX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, tessuto al telaio orizzontale, 180 x 63 cm, area di produzione: Sarcidano.

Bisaccia, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, inserti in seta, tessuta al telaio orizzontale, 131 x 58 cm, area di produzione: Oristanese.

particolarmente esperte e attente a cogliere suggestioni provenienti dall'esterno.
Non sarà forse possibile riuscire a dare un significato alla gran parte dei motivi decorativi fin qui descritti dal momento che essi si prestano a interpretazioni polisemiche; non per questo si dovranno però interrompere gli studi interdisciplinari sull'argomento, ma sarà anzi opportuno procedere tenendo sempre presente che talvolta «la mente rischia di creare collegamenti dei quali auspica l'esistenza, senza avere prove sufficienti a sostanziarne la realtà».[4]
Il metodo comparativo adottato in questo stesso testo può risultare efficace solo se non si perdono di vista le contestualizzazioni spazio-temporali e culturali di riferimento; si dovrà insistere nella ricerca di nuovi reperti tessili, confidare in ulteriori ritrovamenti e studi archeologici, mettere a confronto le fonti storiche procedendo con estrema cautela nel

loro esame. Decenni di studio sui tappeti e i kilim orientali dovrebbero renderci avvertiti che la materia è da trattare con grande delicatezza e che gli studiosi debbono essere pronti a rivoluzionare le proprie conoscenze, come è accaduto, ad esempio, in seguito alle scoperte di Çatal Hüyük, nell'attuale Turchia.[5] Per quanto questo tipo di analisi possa essere condivisibile, il metodo comparativo applicato alla tessitura piana in Sardegna dovrà rifuggire le similitudini forzate. Non si può infatti ignorare quanto può aver influito l'imitazione dei tessuti aulici italiani ed europei, introdotti dal clero e dai ceti dominanti, sulla produzione popolare. Tali tracce sono particolarmente evidenti nei manufatti sardi tessuti al telaio orizzontale nei quali l'iconografia propria di preziosissimi broccati, velluti e damaschi viene accolta e ridefinita in dialogo con pattern arcaici, simbolici o meno, che caratterizzano altri tessuti sardi.

Bisaccia, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, inserti in seta, tessuta al telaio orizzontale, 112 x 54 cm, area di produzione: Campidano di Cagliari.

Bisaccia, inizio XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanette, inserti in seta, tessuta al telaio orizzontale, 116 x 55 cm, area di produzione: Oristanese.

Tra questi manufatti anche i *cobericàscia* o *coberibàncu* che costituiscono la sezione più numerosa della Collezione di Luigi Piloni. I copricassa sono tessuti ornamentali così denominati per la loro funzione primaria di copertura e ornamento del coperchio e delle fiancate delle casse tradizionali destinate a contenere abiti e beni di famiglia. Tali casse avevano dimensioni diverse ed erano spesso splendidamente ornate da intagli nella sola parte anteriore. Alla dimensione e al valore estetico delle casse e alla loro ornamentazione corrispondeva in genere la qualità e il valore dei beni contenuti e dunque il potere economico della famiglia proprietaria. Alla tipologia e valore della cassa corrispondeva quasi sempre anche quello del copricassa che la ricopriva e ornava; si tratta di tessuti "su misura" per

adattarsi alle dimensioni della stessa cassa; per tale ragione hanno maggiore sviluppo in lunghezza e la decorazione è impostata su un ampio campo centrale affiancato, sui lati brevi, da testate destinate a ricadere ai lati della cassa e pertanto decorate simmetricamente ma con orientamento opposto per una corretta lettura del motivo ornamentale. I copritavolo sono varianti tipologiche simili. Talvolta si confondono con i copricassa, in quanto rispettano quasi sempre la tripartizione propria di questi, pur non rispettando quasi mai le proporzioni che delimitano la parte distesa, in piano, da quella destinata a calare lateralmente. Quando si tratta di esemplari particolarmente preziosi, come quelli presenti nella Collezione Piloni, sono difficilmente distinguibili tra loro e pertanto vengono descritti congiuntamente. Le tecniche di tessitura impiegate utilizzando telai orizzontali sono quella a trame sovrapposte (*a púntu 'e ácu*) su fondo tela o, a riccio (*a pibiònes*) quella a trame lanciate nelle varianti a trame ornamentali strutturali (*a lítzus*) e non strutturali con fondi tela o con trama a vista (*a tintùra, a taulèdda*). Si utilizzano per lo più filati ben ritorti di cotone e di lino di colore naturale per i fondi, mentre per le trame supplementari, che danno luogo ai decori, c'è l'impiego di filati policromi di lana sarda, di lino o cotone spessi e poco ritorti e il largo utilizzo di lanette di provenienza extrainsulare; i filati metallici in lamina d'argento talvolta dorata e cordoncini in seta da ricamo completano e arricchiscono in molti casi le decorazioni. Le datazioni sono comprese tra il XVIII e i primi anni del XX secolo.
Il repertorio dei motivi decorativi è vastissimo, le classiche raffigurazioni antropomorfe (ballo tondo, sposi, dame, cavalieri, militari a cavallo) e zoomorfe, anche nella versione araldica (aquila, cervo, cavallo, leone, cane, pavone, upupa, unicorno e ancora piccoli volatili non meglio individuabili), si compongono, in proposte sempre differenti con i più vari elementi geometrici (linee, rombi, stelle a otto punte, triangoli, greche) e floreali naturalistici e stilizzati (garofani, rose, frutti e tralci di vite, ghiande e foglie di quercia e di acanto), con simboli cristiani (cherubini, ostensori, croci, monogrammi e versi sacri) e con altri elementi ormai di difficile lettura che rimandano a

simbolismi precristiani di cui si è a lungo trattato. Compaiono talvolta scritte relative alla proprietà, alla data o al luogo di produzione. I decori geometrici romboidali e a stella sono assai comuni nella tessitura popolare antica in virtù della loro relativa semplicità di realizzazione e della duttilità della forma che permette di inserirli facilmente in ogni parte del manufatto. Lo si può constatare anche tra i

Bisaccia, fine XIX secolo, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, tessuta al telaio orizzontale, 235 x 68 cm, area di produzione: Campidano di Cagliari.

copricassa della Collezione Piloni nei quali campiscono vasta parte del tessuto, mentre alle decorazioni zoomorfe, fitomorfe e antropomorfe sono più spesso riservate le aree in corrispondenza delle testate. Costituisce una interessante eccezione in questo senso il copricassa del primo Novecento, proveniente da Sedilo o Aidomaggiore che vede susseguirsi, per tutta la lunghezza, teorie di danzatori disposti in fasce orizzontali, resi con differenti soluzioni decorative in relazione alla loro disposizione nel campo centrale o lungo le testate.
Anche i motivi "a graticcio" e "a inferriata" propri di molti tessuti rinascimentali, caratterizzano, con mille varianti le rinomate produzioni sarde. Agli elementi decorativi vengono attribuiti nomi locali per definire il disegno, detto *mustra*; pertanto i manufatti sono spesso denominati, talvolta in modo assai fantasioso, con il nome di uno di quelli ricorrenti: *mustra de sa ide* (disegno della vite), *mustra de s'istella* (disegno della stella), *mustra de su cantaru* (disegno della fonte), *mustra de sa pramma* (disegno della palma o dell'Ostensorio), *mustra de sos ganzos* (disegno dei ganci), *mustra de sa pruna* (disegno della prugna), *mustra de su ballu* (disegno del ballo), *mustra de sa rosa* (disegno della rosa), *mustra de su frore e de sos puzones* (disegno dei fiori e degli uccelli), *mustra de su sisinu* (disegno della moneta o del sesino), *mustra de su landiri mannu* (disegno della grande ghianda), *mustra de sa melagranada* (disegno del melograno), *mustra de is corus* (disegno del cuore) e così via. Lo sforzo di attribuire una denominazione era evidentemente funzionale al riconoscimento del motivo decorativo, ma anche necessario per dare concretezza e ricondurre ad ambiti certi e familiari, simboli "stranieri" di cui, in molti casi, sfuggiva il significato.
Sono in qualche caso presenti simbologie religiose e araldiche. In un magnifico copricassa proveniente da Ploaghe le testate sono ornate da coppie di stemmi del Regno di Sardegna affiancati da leoni rampanti. Sembrerebbe una versione dello stemma utilizzata nella prima metà del Settecento, ma non è semplice capire se la tessitrice abbia saputo descrivere con precisione dettagli che potrebbero anche costituire elemento per una precisa attribuzione del manufatto. L'orientamento dei quattro mori che sembrano raffigurati con la benda ancora sulla fronte potrebbero far pensare a una datazione compresa tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento.
Le quattro coperte della raccolta, tutte policrome, provengono dall'Oristanese e dal Cagliaritano e sono databili tra la prima metà e la fine del XIX secolo. Si tratta di tessuti destinati a ornare i letti tradizionali, dunque sovraccoperte, che con le coperte condividono le denominazioni più comuni di *fánugas, mántas* e *fressádas* dato che le varianti linguistiche sarde, di fatto, non fanno distinzione tra le due funzioni, ma in genere riservano il termine *fánugas* per le coperte bianche lavorate con la tecnica a riccio (*pibiònes*) che in questa raccolta non sono presenti.
Con la stessa tecnica a *pibiònes* è tessuta una coperta policroma, assai rara, proveniente dalla zona di Santa Giusta. È caratterizzata dal disegno centrale raffigurante l'Ostensorio del SS. Sacramento circondato da Cherubini, il tutto inscritto in una serie di cornici costituite da complessi intrecci floreali e vegetali. Il forte simbolismo connesso con la raffigurazione dell'Ostensorio colloca questo manufatto in un contesto piuttosto raro sia che sia stata parte di un prezioso corredo nuziale, sia nel caso sia stata donata a un ecclesiastico di alto rango e forse anche destinata a una rifunzionalizzazione come tappeto da porre ai piedi dell'altare, cosa non infrequente nel caso di coperte di particolare pregio e significato simbolico.
Vale la pena di ricordare che per fare le grandi coperte utilizzando il telaio orizzontale tradizionale, si rende necessaria la realizzazione in tre teli uniti in senso longitudinale che richiedono grande abilità nella resa dei motivi decorativi impostati all'interno del campo centrale e in cornici lungo i bordi.
Benché il numero delle coperte della Collezione Piloni sia limitato, l'assortimento dei loro decori, insieme a quelli dei copricassa, confermano che, anche nei manufatti più raffinati dell'arte tessile sarda, le decorazioni e simboli di origine precristiana, uniti a interpretazioni più o meno fedeli di moduli e temi decorativi bizantini, rinascimentali e barocchi, vengono declinati in decine di varianti che, pur nelle riconoscibili connotazioni locali, manifestano un comune gusto estetico, uno stesso "ritmo" che si coglie in uguale misura nelle tessiture e nella danza come nel canto e nell'intaglio.

La riconoscibilità e il carattere della produzione tessile isolana e, a conti fatti, il suo stesso valore sono dovuti a questa impronta etnica, che interpreta in modo del tutto personale tecniche e materiali in gran parte comuni a tutta l'area del Mediterraneo.
Le quattro bisacce della Collezione Piloni sono di tipo festivo, da spalla, e provengono dal cagliaritano e dall'oristanese. Risalgono alla fine del XIX secolo e ai primi del XX e sono esemplari magnificamente ornati, realizzati sul telaio orizzontale con le tecniche e i materiali e i motivi ornamentali e simbolici già descritti nella trattazione di coperte e copricassa. Elementi floreali, anche alternati a quelli zoomorfi ornano le due sacche contrapposte, mentre il ponte che le unisce, è decorato, nella parte visibile, con i consueti rombi, rosette e sequenze di righe orizzontali. Questo tipo di bisacce costituivano un dono ambito e venivano utilizzate soprattutto in occasione di feste e sagre, quando, alla mera funzione di sacca da trasporto era anche importante associare la funzione di rappresentazione di una solida posizione economica. Le più preziose tecniche di tessitura erano impiegate per creare fastose decorazioni mentre per le bisacce da lavoro si preferiva valorizzare altre caratteristiche. Sia nelle versioni da spalla che in quella da groppa, le bisacce da lavoro devono "dichiarare" la loro provenienza. E lo fanno nell'unico linguaggio possibile: nella successione e nell'alternanza di righe, quadri, rombi, losanghe e nelle tonalità di colore proprie dei luoghi d'origine.
La bisaccia da lavoro si ostenta, dunque, come il vessillo del paese di provenienza. Nei primi anni Sessanta del Novecento gli ultimi pastori, transumanti dal cuore della Sardegna verso il Campidano, riconoscevano ancora i propri e gli altrui segni identitari nel disegno delle bisacce. «Poi c'era il colore del vestito. Dalle bisacce si capiva di dove era. Noi avevamo una bisaccia rosso-nera, cioè bianca con strisce bianche e rosse, i tonaresi con strisce grigie trasversali, le nostre erano orizzontali. La nostra era più chiara. Anche da lontano riconosceva una *bertula* [bisaccia] desulese... La bisaccia era la bandiera del paese».[6]
Estendendo alle altre tipologie di tessuti il ragionamento proposto per le bisacce da lavoro, quando cessa del tutto la loro funzione pratica e simbolica ed essi perdono la loro centralità nelle dinamiche produttive e simboliche della collettività, non vengono più prodotti, ma solo riprodotti.
I racconti delle tessitrici si interrompono perché le trasformazioni della società avvengono così rapidamente da non poter essere più assimilate e poi tradotte e descritte con fili e telai.
Orizzonti culturali nuovi pretendono, oggi, una diversa comunicazione e nuovi simboli, la cesura che sembrava incolmabile, tra modelli di società così distanti, viene gradatamente colmata grazie a una matura riflessione sul patrimonio identitario e all'opera di nuove tessitrici che raccolgono la sfida, creano nuove trame per i loro racconti e guardano ai collezionisti del futuro.

Note

1. Cfr. G. Lupinu, "Un arcaico manufatto tessile: il Tap(p)inu de mortu", in *Quaderni bolotanesi*, n. 21, Bolotana 1995, pp. 445-451.
2. C. Albizzati, "Tapinu de mortu", in *Mediterranea*, a. I, fasc. 9, Cagliari 1927, pp. 14-16.
3. T. Sabahi, *Tappeti d'Oriente*, Novara 1986.
4. J. Thompson, *Carpet Magic*, Londra 1983.
5. Famoso insediamento del neolitico ceramico nell'Anatolia centrale, risalente al 7000 a.C. circa, scavato dall'archeologo James Mellaart. In uno dei 14 livelli abitativi furono rinvenuti vasti ambienti, probabilmente adibiti a funzioni rituali, con pareti decorate con disegni geometrici che nell'impianto e nei colori, sembrano riprodurre antichi *kilim*.
6. B. Caltagirone, *Identità sarde. Un'inchiesta etnografica*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 349.

Bibliografia

1826

A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, de 1819 a 1825, ou Description statistique, physique et politique de cette île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris, Delaforest, 1826.

1828

W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the island of Sardinia*, London, John Murray Albemarle-Street, 1828 (*Relazione sull'isola di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, trad. it. di T. Cardone, Nuoro, Ilisso, 1998).

1836

H. Auger, "La Corse, l'Ile d'Elbe, la Sardaigne, Sicilie, Malte", in *Italie pittoresque*, ed. Amable Costes, 1836, pp. 16-24.

1839

A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, Atlas de la premiére partie*, Paris, A. Bertrand, Turin, J. Bocca, 1839.

1841

L. Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna*, Torino, Botta, 1841.

1847

G.A. De Gregory, *Isola di Sardegna*, trad. it. di A.F. Falconetti, Venezia, G. Antonelli, 1847.

1856

A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, Atlas de la troisième partie*, Turin, J. Bocca, 1856 (consultabile anche nella ristampa anastatica dell'editrice 3T, Cagliari 1975).

1861

G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1861.

1863

L. Enault, *La Mediterraée, sex iles et ses bords*, Paris, Morizot Libraire Editeur, 1863.

1868

A. Della Marmora, *Itinerario dell'Isola di Sardegna, tradotto e compendiato dal Can. Giovanni Spano*, vol. II, Cagliari, Alagna, 1868.

1898

E. Costa, *Album di costumi sardi*, Sassari, Giuseppe Dessì Editore, 1898.

1907

E. Brunelli, "Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna", in *L'Arte*, X, 1907, pp. 359-371.

1924

P. Martini, *Compendio della Storia di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Fondazione il Nuraghe, 1924.

1927

C. Albizzati, "Tapinu de mortu", in *Mediterranea*, a. I, fasc. 9, Cagliari 1927, pp. 14-16.

M. Vinelli, "Abbigliamenti maschili e femminili in Sardegna", in *Le vie d'Italia*, a. XXXIII, n. 5, Milano, maggio 1927, pp. 519-530.

1934

F. d'Austria-Este, *Descrizione della Sardegna (1812)*, a cura di G. Bardanzellu, Roma, Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, 1934.

D. Scano, *Forma Kalaris*, Cagliari, Edizioni La Zattera, 1934.

1935

D. Scano, "Sigismondo Arquer", in *Archivio Storico Sardo*, XIX, 1935, pp. 3-137.

1937

R. Delogu, "Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)", in *Studi Sardi*, a. III, fasc. I, n. XV, 1937, pp. 5-92.

1947

B.R. Motzo, *Il compasso da navigare. Opera italiana della metà del secolo XIII*, Cagliari 1947.

1948

V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma, Olympus, 1948.

1951

O. Baldacci, "Appunti sulla carta della Sardegna di Sigismondo Arquer", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 1951.

1955-57

A. Terrosu Asole, "Catalogo ragionato delle carte geografiche della Sardegna esistenti nella Biblioteca Comunale di Cagliari", in *Studi Sardi*, vol. II, XIV-XV (1955-57).

1956

G. Della Maria, "Costumi di Cagliari: etnografia", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, a. II, n. 8, Cagliari 1956, pp. 9-10.

1958

G. Nicodemi, *Costumi popolari italiani del primo Ottocento*, Milano 1958.

1960

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Torino, Einaudi, 1960.

1963

F. Alziator, *La collezione Luzzietti: raccolta di costumi sardi della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Roma, De Luca, 1963.

G. Della Maria, "Documentazioni iconografiche e letterarie sui costumi sardi del secondo Ottocento", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, a. VIII, n. 45-46, 1963.

La Sardegna in una serie inedita di fotografie del 1854, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1963.

1964

L. Piloni, *Memorie sulla terra sarda. Tempere inedite di Philippine de La Marmora (1854-56)*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1964.

1964-69

R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964-69, 5 voll.

1967

O. Baldacci, "Introduzione ad una Mostra di Atlanti antichi", in *Mostra di Tolomei e di Atlanti antichi*, XX Congresso Geografico Italiano (Roma, 29 marzo-3 aprile 1967), Roma, Società Geografica Italiana, 1967, pp. 41-87.

Scoperta della Sardegna: antologia di testi di autori italiani e stranieri, a cura di G. Dessì, Milano, Il Polifilo, 1967.

1968

Costumi sardi. La Galleria del Buonumore, prefazione di E. Putzulu, Cagliari, F.lli Dessì, 1968.

1972

A. Buttitta, "Oreficeria popolare", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1972, pp. 169-171.

1973

G. Della Maria, "Stampa periodica in Sardegna", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, n. 82, Cagliari, 1973, pp. 14-20.

C. Gallini, *Dono e malocchio*, Palermo, Flaccovio, 1973.

G. Tassoni, *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni nel Regno Italico*, Bellinzona, La Vesconta, 1973.

1974

L. Piloni, *Carte geografiche della Sardegna*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1974.

1977

L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca, a cura di L. Piloni, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1977.

S. Naitza, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore: 1900-1935*, Nuoro, ISRE, 1977.

1979

G. Carta Mantiglia, *Vestiario popolare della Sardegna. Catalogo della Sezione Etnografica "G. Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna"*, Sassari, Centro stampa Università di Sassari, 1979.

1980

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna 1773-1861, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), Torino 1980, 3 voll.

R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980.

1981

L. Piloni, *La Sardegna nelle incisioni del secolo XIX*, seconda edizione con venti nuove tavole, Sassari, L'Asfodelo, 1981.

I. Principe, *Le città nella Storia d'Italia. Cagliari*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

1982

O. Maccioni, *Cagliari fra storia e immagini. La fotografia in Sardegna dal 1839 al 1943*, Cagliari, 3T, 1982.

1983

Bartolomeo Pinelli e il suo tempo (1781-1835), catalogo mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, et al., Roma 1983.

M.G. Scano Naitza, "Tra sgorbie e bulini", in *Sardegna Fieristica*, Cagliari, aprile-maggio 1983, s.p.

I. Zedda Macciò, "Su un equivoco intorno alle figure di Carlo Maino, Giovanni Antonio Maina e Giuseppe Maina", in *Archivio Storico Sardo*, vol. XXXIV, Cagliari 1983, pp. 153-175.

I. Zedda Macciò, "Genesi di una forma cartografica: dall'idea all'esperienza", in *Sardegna. L'uomo e le coste*, a cura di A. Asole, Sassari, Banco di Sardegna, 1983, pp. 13-26.

1983-85

Città da scoprire. Guida ai centri minori, a cura di G. Corbella, Milano, T.C.I., 1983-85, 3 voll.

1984

Collezione Sarda Luigi Piloni, Università degli Studi di Cagliari, 1984.

A. Lino, "Giuseppe Cominotti architetto neoclassico. Sua attività in Sardegna (1823-1833)", in *Quaderni Oristanesi*, n. 5-6, Oristano 1984, pp. 99-126.

1985

P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, Minerva Italica, 1985.

F. Masala, "La cultura urbanistica del Novecento",

in *Cagliari. Quartieri storici. Castello*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1985.

1986

S. Naitza, M.G. Scano, *Antonio Ballero*, Nuoro, Ilisso, 1986.

G. Sanga, *La Ricerca folklorica*, n. 14, Brescia, Grafo, ottobre 1986, numero monografico.

1987

C. Alarcón Román, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

M.M. Cocco, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé* (con edizione critica delle *Lettere* e delle *Coplas al images del Crucifixo*), Cagliari, Edizioni Castello, 1987.

Il museo etnografico di Nuoro, Sassari, Banco di Sardegna, 1987.

C. Thermes, *Sebastian Münster, Cosmographia Universalis, Basel 1550*, Cagliari 1987.

1988

R. De Grada, *Bernardino Palazzi*, Nuoro, Ilisso, 1988.

G.P. Gri, "Gioielli e cultura popolare", in *La collezione Perusini. Ori, gioielli e amuleti tradizionali*, Mestre, Casamassima, 1988.

L. Piloni, *Cagliari nelle sue stampe*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1988.

1989

S. Naitza, *Foiso Fois*, Nuoro, Ilisso, 1989.

1990

G. Altea, M. Magnani, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1900-1935*, Sassari, Amilcare Pizzi Editore, 1990.

Nicola Tiole. Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826), testi di S. Naitza, E. Delitala, L. Piloni, Nuoro, ISRE, 1990.

A. Saiu Deidda, "Immagini di una battaglia: l'attacco francese alla città di Cagliari nel 1793", in *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, Bologna 1990, pp. 137-158.

R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990.

I. Zedda Macciò, "I linguaggi della rappresentazione territoriale", in *Sardegna. L'uomo e la pianura*, Cinisello Balsamo, Silvana-Amilcare Pizzi, 1990, pp. 179-190.

I. Zedda Macciò, "La conoscenza della Sardegna e del suo ambiente attraverso l'evoluzione delle rappresentazioni cartografiche", in *Biblioteca Francescana Sarda*, IV (1990), pp. 319-374.

1991

I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani sardi, periodici e riviste della Biblioteca universitaria di Sassari, catalogo 1795-1899, a cura di R. Cecaro, G. Fenu, et al., Cagliari 1991.

La pittura in Italia. L'Ottocento, tomo II, Milano, Electa, 1991.

E. Poleggi, *Carte francesi e porti italiani del Seicento*, Genova, Sagep, 1991.

M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro, Ilisso, 1991.

1992

S. Naitza, M.G. Scano, *Carmelo Floris*, Nuoro, Ilisso, 1992.

1993

R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993.

M.G. Scano, *Felice Melis Marini*, Nuoro, Ilisso, 1993.

M.G. Scano Naitza, "La pittura del Seicento", in *La società sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, vol. II, Quart 1993, pp. 124-153.

1994

G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 1994.

B. Caltagirone, "La gioielleria tradizionale. Concetti e funzioni", in *Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale, 1994.

M. Cannas, *Riti magici e amuleti. Malocchio in Sardegna*, Sassari, Edes, 1994.

M. Dadea, "I reliquiari", in *Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale di Cagliari, 1994.

A. Saiu Deidda, "La cultura artistica in Sardegna nell'età napoleonica", in *All'ombra dell'aquila imperiale*, Atti del convegno (Torino, 15-18 ottobre 1990), Roma 1994, vol. II, pp. 659-691.

1995

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, Nuoro, Ilisso, 1995.

Cagliari. Quartieri storici. Stampace, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1995.

A. Negri, *Aligi Sassu*, Nuoro, Ilisso, 1995.

1996

P. Gometz, *Gioielli di Sardegna. Tradizione, arte, magia*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1996.

Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna, catalogo mostra, a cura di C. Limentani Virdis, Sassari, Chiarella, 1996.

Valery, *Viaggio in Sardegna*, trad. it. a cura di M.G. Longhi, Nuoro, Ilisso, 1996.

I. Zedda Macciò, "Alberto Ferrero della Marmora: l'homme savant e il cartografo", in *Studi di geografia e storia in onore di Angela Terrosu Asole*, a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 1996, pp. 85-147.

1997

M. Cadinu, "Simbolo e figura nella Cagliari medievale", in *Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio*, Nuova Serie, 2/1996, Roma, Edizioni Kappa, 1997, pp. 139-144.

M.L. Frongia, "1907-1908: gli inizi dell'arte moderna in Sardegna", in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 1997.

A. Pasolini, "Argentieri sardi o attivi in Sardegna dal Medioevo all'Ottocento", in *Biblioteca Francescana Sarda*, VII (1997), p. 336.

L. Piloni, *Carte geografiche della Sardegna*, con postfazione di I. Zedda Macciò, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1997 (rist. anast. dell'ed. del 1974).

A. Piseddu, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritani nel secolo XVII*, Cagliari 1997.

M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997.

1998

J. Aleo, *Storia cronologica del Regno di Sardegna dal 1637 al 1672*, a cura di F. Manconi, Nuoro, Ilisso, 1998.

G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 1998.

M.L. Frongia, *Un percorso dell'arte in Sardegna nel XX secolo*, catalogo della collezione del MAN, Nuoro, MAN, 1998.

P. Pallottino, *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 1998.

A.M. Voltan, "Calaris Sardiniae Caput", in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, catalogo della mostra (Napoli, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), Roma, Edizioni De Luca, 1998, p. 133.

I. Zedda Macciò, "I desideri del re: le rappresentazioni spaziali nella Sardegna sabauda", in *Paesi e Città della Sardegna*, I. *I paesi*, a cura di G. Mura, A. Sanna, Sassari, Banco di Sardegna, 1998, pp. 23-38.

1999

M.L. Frongia, *Mario Delitala*, Nuoro, Ilisso, 1999.

Giovanni Marghinotti a Cagliari: opere nelle collezioni pubbliche e itinerari nel sacro, catalogo mostra (Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 20 febbraio-18 aprile 1999), Cagliari 1999.

Imago Sardiniae. Cartografia storica di un'isola mediterranea, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1999.

L. Spanu, *Cagliari nel Seicento*, Cagliari, Castello, 1999.

R. Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al duemila*, Roma, Città Nuova, 1999.

2000

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000.

D.H. Lawrence, *Mare e Sardegna*, a cura di L. Marroccu, trad. it. di T. Serra, Nuoro, Ilisso, 2000.

A. Sari, "La gioielleria dal Medioevo all'Età Moderna", in *Gli Ornamenti Preziosi dei Sardi*, a cura di M. Atzori, Sassari, Carlo Delfino editore, 2000, pp. 139-219.

2001

M. Cadinu, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma, Bonsignori, 2001.

2002

G. Altea, M. Magnani, *Stanis Dessy*, Nuoro, Ilisso, 2002.

F. Floris, *La grande Enciclopedia della Sardegna*, Roma 2002.

Imago Italiae. La fabrica *dell'Italia nella storia della cartografia tra Medioevo ed Età moderna. Realtà, immagine ed immaginazione dai codici di Claudio Tolomeo all'atlante di Giovanni Antonio Magini*, a cura di L. Lago, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2002.

F. Masala, *Architetture di carta. Progetti per Cagliari (1800-1945)*, Cagliari, AM&D, 2002.

P. Sereno, "«Li Ingegneri Topograffici di Sua Maestà». La formazione del cartografo militare negli stati sabaudi e l'istituzione dell'Ufficio di Topografia Reale", in *Rappresentare uno Stato. Carte e cartografi degli stati sabaudi dal XVI al XVIII secolo*, a cura di R. Comba, P. Sereno, Torino-Londra-Venezia, Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 61-102.

2003

Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna, Nuoro, Ilisso, 2003.

S. Loi, *Sigismondo Arquer. Un innocente sul rogo dell'Inquisizione*, Cagliari, AM&D, 2003.

Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo, a cura di F. Prontera, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2003.

2004

A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro, Ilisso, 2004.

Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna, Nuoro, Ilisso, 2004.

M. Magnani, *Stanis Dessy*, Nuoro, Ilisso, 2004.

M. Marino, *Carmelo Floris*, Nuoro, Ilisso, 2004.

A. Pau, *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 2004.

M.G. Scano, *Antonio Ballero*, Nuoro, Ilisso, 2004.

M.G. Scano, *Felice Melis Marini*, Nuoro, Ilisso, 2004.

2005

B. Caltagirone, *Identità sarde. Un'inchiesta etnografica*, Cagliari, Cuec, 2005.

S. Campus, *Aligi Sassu*, Nuoro, Ilisso, 2005.

C. de Seta, *Hackert* (con *Catalogo* a cura di C. Nordhoff), Napoli, Electa, 2005.

M.L. Frongia, *Giovanni Ciusa Romagna*, Nuoro, Ilisso, 2005.

R. Ladogana, *Bernardino Palazzi*, Nuoro, Ilisso, 2005.

G. Murtas, *Foiso Fois*, Nuoro, Ilisso, 2005.

G. Murtas, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 2005.

2006

M.L. Frongia, *Pietro Antonio Manca*, Nuoro, Ilisso, 2006.

G. Petrella, "La *Sardiniae brevis historia* di Sigismondo Arquer e la tradizione a stampa della *Cosmographia* di Sebastian Münster", in *Italia medioevale e umanistica*, XLVII (2006), pp. 255-285.

M. Quaini, *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Genova, Il Portolano, 2006.

Tessuti. Tradizione e innovazione della tessitura in Sardegna, Nuoro, Ilisso, 2006.

2007

S. Arquer, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di M.T. Laneri, con saggio introduttivo di R. Turtas, Cagliari, Cuec, 2007.

M. McLean, *The Cosmographia of Sebastian Münster: Describing the World in the Reformation*, Farnham, Ashgate, 2007.

2008

La Sardiniae brevis historia et descriptio, a cura di M.T. Laneri, Cagliari, Cuec, 2008.

2009

M. Cadinu, *Cagliari. Forma e progetto della città storica*, Cagliari, Cuec, 2009.

L'esploratore innamorato e la sua Sardegna. Per il 190° anniversario della prima visita nell'isola: 1819-2009, a cura di G. Pellegrini, Cagliari, Arti grafiche Pisano (Casa editrice Abbà Thom & Sun Communication), 2009.

L. Siddi, "L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo", in *Segno. Incontro internazionale sull'incisione contemporanea*, Cagliari, Casa Falconieri, 2009, pp. 41-50.

2010

Museo etnografico regionale, Collezione Luigi Cocco, a cura di P. Piquereddu, Nuoro, ISRE, 2010.

V. Valerio, "Collezionismo Cartografico e Memoria Storica", in *Apparati decorativi. Figurazioni e decorazioni nella cartografia italiana dal '400 all'800*, a cura di P. Valenti, V. Valerio, Comune di Sant'Anatolia di Narco, Associazione "Roberto Almagià", 2010, pp. 13-15.

2011

M. Cadinu, "Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la Cosmoghraphia del Münster del 1550", in *I punti di vista e le vedute di città. Secoli XIII-XVI*, in *Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio*, a cura di U. Soragni, T. Colletta, P. Micalizzi, A. Greco, a. XXIX, Serie Terza, 2/2010, Roma, Kappa, 2011, vol. 2.1 (secc. XIII-XVI), pp. 160-174, 2 voll.

C. de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011.

G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti architetto e pittore (1792-1833)*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2011.

2012

S. Anselmo, "Argentieri e gioielli nel Settecento nell'area madonita", in *Estudios de Platería. San Eloy 2012*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, p. 83.

G. Atzeni, B. Cadeddu, *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI nella Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra (Cagliari, Biblioteca Universitaria, 14 aprile-15 maggio 2012), Cagliari, Edizioni AV, 2012.

2013

S. Nocco, "Circolazione e diffusione della cultura geografica nella Sardegna moderna", in *Élites urbane e organizzazione sociale in area mediterranea tra tardo Medioevo e prima Età Moderna*, Atti del seminario di studi (Cagliari, 1-2 novembre 2011), a cura di M.G. Meloni, Cagliari, ISEM, 2013, pp. 463-497.

A. Poli, S. Roggio, *Gli architetti del Re. Iconografie tra Sette e Ottocento*, Sassari, Agave Edizioni, 2013.

2014

G.M. Demartis, "Il gioiello", in *Arte sarda. Manufatti della tradizione popolare*, Nuoro, Ilisso, 2014, pp. 188-215.

M.G. Scano Naitza, "Considerazioni a margine del retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della 'scuola di Stampace'", in *ArcheoArte*, 2, 2014, pp. 297-314.

F. Orlando, *Virtuosi ornamenti. Documenti per il gioiello in Sardegna dal Cinquecento all'Ottocento*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2014.

2015

R. Ladogana, *Giuseppe Verani artista alla corte sabauda in Sardegna. Vita e imprese in un Manoscritto inedito (1800-1815)*, Nuoro, Poliedro, 2015.

MARATE. Museo per l'Arte del Rame e del Tessuto, a cura di S. Ghiani, Isili 2015.

M. Marini, M.L. Ferru, *Filo sardo: la filigrana in Sardegna dal rinascimento a oggi*, Cagliari, Edizioni Sole, 2015.

M. Salis, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan 2015.

2016

M. Porcu Gaias, A. Pasolini, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia, Morlacchi, 2016.

L. Rossi, "Il segno e il colore. Il paesaggio sotto la lente della topografia fra Sette e Ottocento", in *Geostorie*, XXIV, 1-2 (gennaio-agosto 2016), pp. 11-60.

G. Scamardi, *Sì come il suo disegno demostra. Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere toscane (XVII secolo)*, Roma, Aracne, 2016.